

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Filosofia



Caminar y Crear entre rocas: el arte de Richard Long
Afinidades con el pensamiento filosófico de Henri Bergson

Ruth Aparicio Amorós

Dissertação orientada
pela Prof.^a Doutora Filipa Afonso

Mestrado em Filosofia

2013

Terra, Mãe Sagrada, as
Árvores e toda a natureza
São testemunhas dos teus
Pensamentos e das tuas acções
Provérbio winebago

A mis padres, Juan y Encarni. Gracias por vuestro amor.

A mis abuelitos Encarna y Francisco, Lola y Martín.

A la memoria de Marek. Te recuerdo.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi tutora la Profesora Doctora Jilipa Afonso su ayuda con la tesis cuando más lo necesite, por guiarme y acompañarme durante todo este tiempo, y por sus correcciones sin las cuales este trabajo no hubiese sido posible.

Gracias al Profesor Doctor Carlos Couto Sequeira Costa que me animó a empezar la tesis y me dio siempre buenos consejos.

Al Profesor Doctor Paolo D'Angelo por ayudarme con la bibliografía sobre el *Land Art*.

Mi más sincera gratitud a mis padres, Juan Aparicio y Encarni Amorós, por confiar en mí en todo momento y darme siempre su apoyo y cariño.

También le quiero agradecer, especialmente, a mi tío José Joaquín su ayuda y su comprensión durante la escritura de la tesis.

A José Antonio Ribero, y a su mujer, por su amistad y por ayudarme siempre que se lo he pedido.

A Zoraida Guapo por su amistad y por animarme en los momentos de flaqueza.

A Leomar Franquín que siempre se preocupó por mí y me ayudo a que todo fuese más fácil.

A Alejandro Peñataro por sus comentarios sobre el Budismo y el Tao.

A todos los que han creído en mí, que me han acompañado y animado a realizar este sueño. Muchas gracias.

Resumen

El presente trabajo pretende confrontar el arte de Richard Long con el pensamiento del filósofo Henri Bergson, analizando y profundizando en las afinidades que existen entre ellos. Se hará una introducción al movimiento artístico del *Land Art*, al cual pertenece Richard Long y además se verá las influencias de este movimiento artístico: el Arte de la Prehistoria, el Romanticismo y el Budismo Zen. Seguidamente se estudiarán diversas formas de crear de Richard Long: las esculturas al aire libre (*outdoor*), el caminar y las obras en las galerías de arte (*indoor*). Entenderemos con esto la importancia de la relación entre el hombre y la naturaleza, como caminando al aire libre puede hacerse una obra de arte y el motivo de que Richard Long deje la mayoría de sus obras en la propia naturaleza, en el lugar en el que se realizó.

A continuación, desde el estudio del pensamiento filosófico de Henri Bergson iremos comparando este con la obra anteriormente descrita de Richard Long. Principalmente analizaremos el tiempo, el movimiento, el cuerpo y el entorno, el concepto de naturaleza y la crítica que ambos hacen al mecanicismo.

Palabras clave:

La naturaleza, el lugar específico, la intuición, el objeto, el devenir y el tiempo

Abstract

This work aims at confronting the art of Richard Long at the thought of Henri Bergson, in pursuit of their deep affinities. An introduction to the artistic movement Land Art to which Richard Long belongs is given, together with the influences this movement received from Prehistoric Art, Romanticism and Zen Buddhism. This will be followed by the analysis of the different forms of Richard Long's artistic creation: outdoor sculptures and their way in to indoor art galleries. The purpose is understanding not only the deep bond between man and nature, but also to what extent outdoor walking may became art, and the reason why Richard Long leaves most of his artwork in the landscape, where he created it.

Finally, aspects of Henri Bergson's thinking that may bear relation to Richard Long's art are object of analysis, with particular emphasis on time and movement, body and environment, the idea of nature and the criticism of mechanism common to both.

Key words:

Nature, specific place, intuition, object, development and time

Índice

1. Introducción	8
2. Aproximaciones a la idea de arte en la naturaleza o <i>Land Art</i>	10
2.1 Del Minimalismo al <i>Land Art</i>	10
2.2 Influencias en el <i>Land Art</i>	16
2.2.1 El arte prehistórico	16
2.2.2 El Romanticismo	20
2.2.3 El Budismo Zen	27
2.3 <i>Land Art Europeo</i> o Arte en la Naturaleza	34
3. El camino de Richard Long	46
3.1 Piedras: círculos y líneas	53
3.2 El caminar	61
3.3 Fotografía, mapas y obras de texto	72
3.3.1 Fotografías y mapas	75
3.3.2 Obras de texto	80
3.3.3 Dibujos y esculturas <i>indoor</i>	84
4. Richard Long y Henri Bergson: afinidades sensitivas	87
4.1 La experiencia del objeto	89
4.2 Naturaleza y evolución	97
4.3 El tiempo y el movimiento	99
4.4 El cuerpo y el espacio	104
4.5 Crítica al mecanicismo y al automatismo social	110
5. Conclusión	117
6. Bibliografía Primaria	122
7. Bibliografía Secundaria	123

1. Introducción

Con este texto titulado *Caminar y crear entre rocas: el arte de Richard Long. Afinidades con el pensamiento filosófico de Henri Bergson*, pretendemos analizar la obra artística de Richard Long así como presentar las afinidades de ésta con el pensamiento del filósofo Henri Bergson. Estudiaremos el marco histórico en el que surge el arte de Richard Long y dónde reside la originalidad de su obra. Intentaremos comprender porque es tan importante para este artista el caminar y el crear entre las rocas. Debido a que su estilo es tan peculiar y tan poco visto antes de los años 60, nos parece importante entender los orígenes, las influencias y las causas de su arte. De la misma manera creemos que la elección de los materiales y el lugar donde realiza la obra se merece nuestra mayor atención y una vez interiorizado pormenorizadamente pasaremos a una mayor comprensión de las similitudes entre el arte de Long y el pensamiento bergsoniano. Las afinidades entre el arte Richard Long y la filosofía de Henri Berson se verán en el último apartado una vez que se profundizado en la obra de Long.

En el segundo capítulo, en una primera parte, nos aproximamos al *Land Art* desde una perspectiva histórica y artística, para seguir el camino que nos lleva a esta nueva forma de crear. Empezaremos por el Minimalismo debido a que sus características principales influenciaron a los artistas del *Land Art*, pasaremos el arte objetual que pretende “despertar” al espectador y por el dadaísmo ya que rompe con el arte institucional del que tanto se alejan los *land artists*. También veremos sucintamente del Arte Conceptual al *Land Art*, pasando por el arte *Arte Ecológico*, y los “Earthworks”. En el siguiente apartado de este capítulo se analiza las influencias históricas y teóricas que mayor importancia han tenido en el *Land Art* y en Richard Long para comprender mejor la importancia de la naturaleza, la añoranza de la relación que tenía el hombre de la prehistoria con su entorna, el modo de entender a la tierra y los materiales que se emplean en este arte. Finalmente, dedicamos un texto para explicar cómo los entendidos en arte han diferenciado entre *Land Art Americano* y *Land Art Europeo*, ya que cada uno de ellos posee características específicas y tienen actitudes muy diferentes ante la naturaleza. También veremos cómo Richard Long fue uno de los primeros en Europa en lanzarse a trabajar fuera de la ciudad y dirigirse, como anteriormente los románticos, a la naturaleza.

El tercer capítulo está dedicado enteramente a la obra de Richard Long, ya que aunque lo encuadramos dentro del *Land Art Europeo*, tiene una particularidad que lo diferencia de cualquier otro, ésta es su forma de hacer arte caminando en contacto con la naturaleza. Sin embargo, no olvidaremos comprender la otra parte de su obra: las esculturas, las fotografías, los mapas y los textos escritos. Creemos que es fundamental presentar las diferentes formas de crear de Richard Long y como se complementan unas a otras ya que al tener una perspectiva más amplia y completa de su obra podremos entender mejor de qué manera puede tener conexiones con la filosofía bergsoniana.

Finalmente, el cuarto capítulo versa de las afinidades que hemos encontrado en la obra de Richard Long y el pensamiento de Henri Bergson. Hemos subdivido este capítulo en cinco apartados según el tema: 4.1. La experiencia del objeto, 4.2 Naturaleza y evolución, 4.3 El tiempo y el movimiento, 4.4. El cuerpo y el espacio, 4.5. Crítica al mecanicismo y al automatismo social. En el primero analizaremos qué es el objeto y cómo es comprendido por Bergson y por Long. El segundo versará sobre las semejanzas respecto a la naturaleza del pensamiento bergsoniano y el arte de nuestro artista inglés. El capítulo siguiente se analizará el tiempo y el movimiento en la filosofía de Henri Bergson y se extraerán afinidades con la forma de entender el tiempo y el movimiento en la obra artística de Richard Long. En el capítulo dedicado al cuerpo y al espacio, veremos las similitudes y diferencias respecto a estos dos conceptos en Long y en Bergson. Por último, nos aproximaremos a la crítica bergsoniana al mecanicismo e investigaremos si Richard Long comparte esta crítica.

En el último capítulo se expondrán las diferentes afinidades entre nuestro artista Richard Long y nuestro filósofo Henri Bergson que hemos podido encontrar a lo largo de nuestra investigación. Haremos referencia a las conclusiones y argumentaciones indicadas en durante la tesis.

2. Aproximaciones a la idea de arte en la naturaleza o *Land Art*.

2.1 Del Minimalismo al *Land Art*

Con el movimiento del *Land Art* cuando los artistas piensan y sienten la Naturaleza desde una nueva perspectiva, se alejan de la ciudad y se acercan a la Naturaleza para crear en ella y con los propios materiales que ella les ofrece. Con todo para llegar al *Land Art* tendremos que pasar por varias tendencias artísticas, una de las más importantes fue el *Minimalismo*.

La principal característica del *Minimalismo* es la simplicidad, por lo que las obras artísticas son hechas con el mínimo de recursos, en la pintura son usados pocos colores, en las artes plásticas se utilizan las formas geométricas más básicas, con repeticiones infinitas y en la música se compone con pocas notas musicales, y también se valoriza la repetición de las notas. Como podemos observar, en esta tendencia artística tiende a la esencia expresiva de las formas, del espacio, del color y de los materiales.

El *Minimalismo* como movimiento artístico surge en los Estados Unidos en la década de los sesenta, una de las principales influencias en esta corriente fue el pintor Kasimir Malevitch. Los que les interesa a los minimalistas es ultrapasar el concepto tradicional de soporte, para ellos es importante ir más allá de los conceptos de pintura o escultura, pretendían trabajar a partir de estructuras bi o tridimensionales, que pueden ser llamadas “*objetos*” o “*instalaciones*”.¹

El dadaísmo² apareció en Zurich en el año 1916 como movimiento artístico, pretende romper con las formas del arte tradicional. Estaba formado por un grupo de artistas, escritores y poetas que eran liderados por Tristan Tzara, Hugo Ball y Hans Arp. “Los dadaístas consideran la simultaneidad entendida como una sucesión sin coordinar, casual, un principio de la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al ‘collage’ en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales

¹ Boettger, S., *Earthworks: art and landscape of the sixties*, Los Ángeles, University of California, 2002, De gran importancia en el *Minimalismo* son los artistas más significativos fueron Frank Stella, Sol LeWitt, Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre y Robert Smithson. P. 34 “Smithson provided an essay that initiated the use of the term earth works in an art context. Le Witt wrote his first statement about conceptual art, and Morris contributed his third ‘Notes on Sculpture’, pointing out the new work’s ‘intensely intransigent nature’”

² *Dada* en francés significa caballo de madera, lo que pretendían con este nombre es revelar la falta de sentido que puede tener el lenguaje.

no artísticos abocaría al ‘anti-arte’, a una separación de la frontera ‘arte-vida’³. La principal marca del dadaísmo es que va en contra del arte institucionalizado y en contra del capitalismo y el consumismo. Defienden el absurdo y que los objetos comunes son presentado de una manera nueva en con contexto artístico. En la composición de sus obras artísticas, usan varios formatos de expresión como fotografías, poesías, periódicos, etc. Tiene un carácter pesimista y abogan por la irrelevancia artística.

Es en 1924 cuando surge el surrealismo⁴, movimiento que da máxima importancia a *The Deambulation*, es decir, a la desorientación y el abandono al inconsciente, ya sea en el campo como en pequeños caminos rupestres o en el ámbito urbano. Un pequeño grupo de intelectuales parisinos, con influencia del movimiento dadaísta, sale de Blois y llega hasta Romorantin. Uno de estos viajeros era André Breton, el creador del surrealismo, él explica, con estas palabras, que su experiencia de este viaje fue: “una explosión hasta los límites de la vida consciente y de la vida como sueño”⁵. El surrealismo tomará del dadaísmo algunas técnicas de fotografía y del cine, además extendieron el concepto de “collage” al ensamblaje de objetos incongruentes.

En el *Objet trouvé*⁶ el surrealismo continua la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo. Se le llama *Objet trouvé* porque en su mayor parte los objetos artísticos son objetos que han sido modificados pero no hasta el punto de hacerlos irreconocibles. Para esta tendencia, que sólo se ubica en la galería o en el museo, lo más importante es la transformación del espíritu y la provocación constante que la obra de arte tiene en el espectador. Según el *Objet trouvé* el arte puede realizarse con objetos no artísticos, objetos que normalmente consideraríamos del mundo cotidiano y tienen, normalmente, una función no artística.

El arte objetual se basa en la provocación, en hacer que la gente despierte de su rutina y se enfrente a la vida de una manera diferente, no aceptando lo establecido. El arte objetual intenta que el sujeto no sólo sea espectador, sea parte de la obra, participe

³ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Akal, Madrid, 1986, p. 161

⁴ El termino surrealimos proviene del francés “surréalime” que se compone de “sur” que significa “por encima” y “realisme” que quiere decir realismo, es decir, surrealismo “sería por encima del realismo”

⁵ Careri. F., *Land&ScapeSeries: Walkscape. Walking as an aesthetic practice*. Gustavo Gil, Barcelona, 2002, p. 80

⁶ El “*Objet truove*” se llama en inglés “found art” o “ready-made” y en español “arte encontrado” o “arte confeccionado”. Fue Marcel Duchamp el creador del “*Objet truove*”. Duchamp envió un urinal, titulada Fuente, a una exposición artística queriendo dar a entender que no es importante que él no haya hecho el urinal, sino que él la ha elegido y le ha dado otra finalidad, le ha puesto un nuevo título y un nuevo punto de vista, *ha encontrado un nuevo pensamiento para ese objeto*.

y, se aleje de los convencionalismos, para ello utiliza todo aquello que la vida o la naturaleza nos ofrece.

Cualquier gesto, cualquier objeto por inútil que parezca, puede ser utilizado para crear, sino belleza, algo diferente, algo que haga pensar que hay más de lo que nos presentan, que se sea el propio artífice de la propia vida, no de una vida alienada. “Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la *representación* de la realidad objetiva ha sido sustituida por la *presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*”⁷

Después del apogeo del minimalismo, del neodadaísmo y el arte objetual surgen diferentes manifestaciones artísticas: *Arte Povera*, *Arte Ecológico*, “Earthwork”, *Land Art* y *Arte Conceptual* entre otros.⁸

En el *Arte Povera*⁹ encontramos otra implicación directa entre arte y naturaleza. “El termino tuvo un origen europeo, italiano, hacia 1968-69; se impuso a través de la obra de G. Celant y se consagro en la exposición del Museo Cívico de Turín en 1971.(...) El término “povera” viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que ofrecen (...) Y ha tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico”¹⁰

En él los materiales son los protagonistas principales de las obras: troncos, tierra, papeles, sacos, etc. En el *Arte Povera* el artista se relaciona con el investigador científico. Se acerca al reino natural para descubrirlo con una mirada científica y reconocer las propiedades físicas y químicas de los vegetales y minerales. En Estados Unidos se acentúa más el lado procesual y se habla de la noción de “simbiosis” en la que se siguen los pasos de cambio y transformación de la naturaleza. El *Arte Povera* se expresa a través de las propiedades de sus materiales y su sentido se compone de todo el proceso cambiante, en cada momento de éste.¹¹

El *Arte Ecológico*, en sentido estricto del término, surge con la exposición “*Ecological Art*” en la galería Gibson, en Nueva York en 1969. El *Arte Ecológico* surge

⁷ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 153

⁸ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 211

⁹ Boettger, S., *Earthworks: art and landscape of the sixties*, cit., p. 15: El *Arte Povera* “literlly meaning ‘poor art’, Arte Povera more generally refers to artists’ use of simple, unrefined materials to explore basic substances and physical processes or to emphasize a connction to everyday life”

¹⁰ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 211

¹¹ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 212

en paralelo al aumento de preocupación por la ecología y el surgimiento del movimiento ecológico.”¹² Este arte se centra en la idea interdisciplinar de que es posible encontrar puntos de encuentro con la ecología y la vida y que es necesaria la comunicación y la participación comunitaria para una nueva forma de vivir más consciente con la realidad del medioambiente que lleve a un cambio sociopolítico y ecológico. Por ello, trabajan con estudiosos de otras disciplinas como la biología, la historia o la arquitectura. Los temas más destacados sobre los cuales trabajan los artistas ecológicos no son tan sólo el cambio climático o la deforestación del suelo sino también se preocupan sobre las injusticias en el ámbito laboral, la superpoblación, la energía nuclear, los derechos de los animales y la toxicidad química.

Dentro del movimiento ecológico, encontramos la *Teoría de Gaia* de James E. Lovelock. *Gaia* en la mitología griega era la diosa de la Tierra, Urano (Cielo) era su compañero y tuvieron dos gigantes. *Gaia* es representada por una mujer grande y poderosa, además personifica a la Tierra. El científico británico Lovelock llamó a su teoría como *Teoría de Gaia* en homenaje a la diosa griega. Según Lovelock, la Tierra al igual que la diosa griega Gaia, es vista como una madre, como un todo, que cuida, ama y respeta a sus “hijos” pero que cuando se enfada puede ser también una madre castigadora. La Tierra, para Lovelock, es un organismo vivo, con unas características atmosféricas y físico-químicas muy particulares y concretas y además puede mantener o alterar por si misma sus condiciones ambientales.

Según la teoría de James Lovelock “la hipótesis de *Gaia* fue primeramente descrita como la modificación del ambiente por la vida e no al contrario...Sin embargo, en la medida que vayamos entendiendo mejor *Gaia*, comprenderemos que el responsable por la regulación no era la vida o la biosfera, sino *la totalidad del sistema*. Llegamos así a la *Teoría de Gaia*, que considera que la evolución de los organismos es de tal modo inseparable de la evolución de su ambiente físico y químico, que juntos constituyen un único proceso evolutivo, auto-regulable...Cualquier especie que afecte

¹² Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 213, “La ecología en un sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada. En realidad, el arte ecológico es una denominación para ciertas manifestaciones americanas que acentúan más el lado *procesual* que el arte ‘povera’ europeo. Una de sus nociones decisivas es la de *simbiosis*, integrada por los procesos y las transformaciones en el tiempo”

negativamente el ambiente, haciéndolo menos favorable para su descendencia, acabará por ser expulsada...”¹³

Podemos decir que una de las primeras muestras al público del *Land Art*¹⁴ fue en Octubre de 1968, el artista Robert Smithson organizó la exhibición en Nueva York, en la galería de arte Dwan Gallery, con el nombre de “Earthworks”. Era la época de la Guerra de Vietnam y pocas semanas después sería elegido Richard Nixon como presidente de los Estados Unidos. Esta exposición reunió a varios jóvenes artistas, de diversas manifestaciones artísticas, pero también contó con las obras de Herbert Bayer y Claes Oldenburg.¹⁵ La palabra “*earthworks*” se refiere específicamente a trabajos artísticos realizados con tierra, es decir, a una acción o fuerza hecha en la tierra, mientras que el *Land Art* tiene como enfoque el territorio como soporte y tema de arte.

El *Land Art* tiene como referencia los principios minimalistas. De André y Dan Flavin toman la opción de que el lugar es escultura también, de Morris¹⁶ adoptan la importancia de la materia a transformar y el propio procedimiento.

En realidad se podría considerar el *Land Art* como una mezcla entre el *Arte Conceptual* y el *Arte Ecológico*, incluso podría decirse que es la culminación de estos dos movimientos. Como culminación del *Arte Povera* porque abandonando el marco de los museos, galerías, etc., el *Land Art* traslada sus obras al contexto natural donde son realizadas: la montaña, el mar, el desierto e incluso a veces la misma ciudad. En el *Land Art* aún más que en el *Arte Povera* se da el proceso conceptual porque al ser la obra artística la misma realidad, hace que el espectador descubra cosas que le habían pasado desapercibidas y reflexiones sobre si los valores mostrados tienen un estatus artístico y por qué¹⁷.

¹³ Lovelock, J., *Gaia, A Prática Científica da Medicina*, Instituto Piaget, Lisboa, 1991, p. 39. La traducción y el subrayado nuestro.

¹⁴ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 217, El *Land Art*, es decir, “el ‘arte de la naturaleza’ es de larga tradición antes incluso de la aparición del arte objetual. Tiene antecedentes en la utilización de la arena (Manzoni, Fautrier, Derbuffet, Tapies, Baimesister) de piedras y cantos rodados (I. Klein, Dubuffet, Manzoni) etc. Pero sólo hasta el ‘Natur-Kunst’ (Arte de la naturaleza), de Tim Ulrichs, y el ‘land art’ se da el paso del interior al medio ambiente, al espacio exterior, tomando como material a la naturaleza, ya sea sus espacios o a parte de la misma... la polaridad habitual arte-naturaleza es suprimida por la declaración de la identidad entre ambos a nivel de arte.”

¹⁵ Wallis, B., *Land and Environmental Art*, Phaidon Press Limited, London, 2010, p. 12

¹⁶ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 216: “Morris, discutiendo prioridades, advertía en 1969: ‘Las prioridades tienen que ver con el reconocimiento e incluso la predicción de condiciones perceptivas para la existencia de la obra. Tales condiciones no son formas ni fines ni partes del proceso, sino que son prioridades y pueden ser intenciones’. De este modo queda insinuada la transición del polo físico al polo mental. De hecho, en sus *Earth projects* (1969) ya se introducen las intenciones.”

¹⁷ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 221: “Cuando más idénticos devienen la obra y la realidad, tanto más el arte se convierte en un *arte de reflexión*, ya que la ambivalencia

El *Land Art* se diferencia del arte ecológico en que en vez de hacer como este último una protesta nítida y denunciar explícitamente los problemas medioambientales debidos a la polución y mentalidad de la sociedad moderna, el *Land Art* ha preferido buscar “consuelo”, ir al encuentro de la naturaleza, alabarla y amarla, volviendo a reunirse con la naturaleza, trabajando en ella y creando con ella, para así superar la dicotomía entre hombre y naturaleza.

A nuestro parecer, el *Land Art* en vez de centrarse en los problemas ecológicos como en el arte ecológico ha intentado buscar una “reconciliación” con el medio natural como síntoma de los problemas medio ambientales. El *Land Art* “ha perseguido más una apropiación visual de la realidad ecológica que una transformación de la misma. De ahí que de hecho prevalezcan las fotografías, los videos, films, sobre las propias obras físicas”¹⁸. Los artistas del *Land Art* no proclaman los daños ecológicos realizados al medio ambiente, ni sus obras son llamadas de atención hacia la manutención y protección de los recursos naturales. En el *Land Art* es más importante el acercamiento a la naturaleza que la defensa ecológica de esta.

El *Arte Conceptual* creció en las décadas de los 60 y 70 e intentó una emancipación de la práctica social, es decir, quiso que no se aceptara la realidad tal y como se nos presenta, sino que se participara de ella, en una palabra hacer que el arte fuese igual a vida. Para el arte conceptual no hay un artista y un receptor, sino que el arte es a la vez artista-receptor y espectador-emisor, para los artistas conceptuales la intención es más importante que lo realizado, que el objeto.

El concepto de *Arte Conceptual* surge con el ensayo del escritor y músico Henry Flynt con nombre de *Concept Art*, publicado en *Anthology* de La Monte Young, en 1961. En ese ensayo se refirió a las actividades relacionadas con el grupo “*Fluxus*” de Nueva York. El movimiento *Fluxus* es una especie de anti-arte, cuyos objetivos son más sociales que estéticos, aunque como todos los demás busca la provocación y la salida de lo tradicional. Esta tendencia proclama que *todo lo no artístico es artístico* como el canto de un pájaro, un chaparrón, etc.

significativa, acentuada en estas obras por los más diversos medios visuales estáticos y dinámicos, suscita la reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas del sector seleccionado de la naturaleza. La elevación y declaración de un fragmento a un estado artístico obliga al espectador a explorar las propiedades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad del nuevo estatuto artístico. La obra deviene un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador”

¹⁸ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 221

“George Maciunas, a quien se debe el término *Fluxus*, resaltó las implicaciones sociopolíticas de la actitud en un texto publicado en 1963 como el *Manifiesto* del grupo (*Fluxus*); juntamente con definiciones lexicográficas de la palabra “fluxus”, se podían leer las palabras de Maciunas: Libren del mundo de la enfermedad burguesa, de la cultura “intelectual”, profesional y comercializada...Libren al mundo del arte muerto, de la imitación, de la artificialidad, del arte abstracto...Promuevan el arte viva, el anti-arte, promuevan la realidad no-arte, para ser asimilada por todas las personas, no sólo los críticos...Reúnan a los revolucionarios culturales, políticos y sociales en un solo frente de acción”¹⁹ Maciunas proclama en este texto la necesidad manifiesta en la sociedad, en general, y en el arte, en particular, de salir de la cultura aburguesada, interesada en sí misma y en su producción cultural. Ante un arte imitativo, comercial e intelectualizado, defiende una realidad en la que no tenga un arte para unos privilegiados.

2.2 Influencias en el *Land Art*

2.2.1 El arte prehistórico.

El *Land Art* se inspira en la arquitectura antigua, en las tumbas egipcias, arte indígena, pero sobretudo con el arte prehistórico: en los menhires, en los megalíticos, como las Stonehenge, en las pinturas rupestres, etc. El arte primitivo es fuente de inspiración para los artistas de la naturaleza, es su manera de volver a los orígenes y de conmemorar el contacto del ser humano con la tierra. Una de las características que tienen en común las sociedades tribales y las obras de la mayoría de estos creadores, es la de estar en concordancia con el mundo natural, así como ambos son sensibles e interesados con los lugares mágicos y tantos unos como otros han intentado construir sus obras en lugares con una energía especial.²⁰

¹⁹ Wood, P., *Arte Conceptual*, trad. María da Graça Caldeira, Lisboa, Presença, 2002, p. 22

²⁰ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, Crescent Moon Publishing, 2008, p. 125: “Land artists benefit from the allusions to ancient monuments, because the atmosphere and magic of prehistoric stones rubs off on their own work. In stressing the importance of megaliths, land artists not-so-subtly imply continuity between themselves and these pre-Dark Age relics. The aesthetic continuity that’s emphasized also implies religious affinities. Thus, the land artist is the contemporary equivalent of the priests and hieratic sects who created Stonehenge, the Nazca lines in Peru, the Egyptian Pyramids, and Australian aborigine ‘songlines’. A spirituality is affirmed in land art, which only a few land artists

Para el *homo-natura*²¹ de la prehistoria las representaciones y los objetos que creaban no tenían un fin artístico sino más bien por motivos de sobrevivencia, de poder o magia. Para los artistas de la tierra, sus obras artísticas sí tienen un motivo artístico y no son por un motivo de sobrevivencia o de poder. Trabajan para que cambie nuestra relación emocional y espiritual con el medio ambiente, para que el *homo-social*²² modifique de perspectiva delante de la naturaleza y pase de observar la naturaleza a participar en ella.

Tanto los artistas del *Land Art* como los hombres prehistóricos trabajan con la naturaleza y la respetan como si se tratase de una diosa, como si fuese la Diosa Madre Tierra o *Gaia*. Se podría decir que lo que subyace por detrás de las obras de los artistas del *Land Art* es la nostalgia de una armonía absoluta con la naturaleza, cosa que ocurría en las culturas prehistóricas.²³



Impresiones en la Cuevas de las Manos sobre el Río Pinturas, Santa Cruz, Argentina

Artistas como Richard Long y Andy Goldsworthy, suelen crear sólo con sus manos al modo del arte prehistórico, es decir, no usan ni pincel ni lienzo, ni cinceles ni martillos, ni ningún utensilio moderno. Ejemplo de esto son los murales de Richard

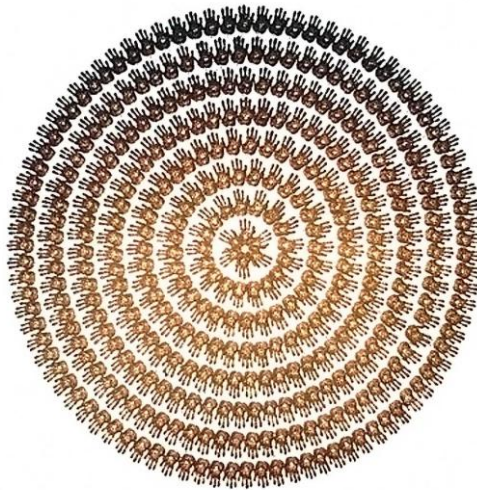
actually speak about. But this religious feeling is definitely there, definitely a part of the discourse of Long, Turrell, Smithson, Fulton, Morris and Holt.”

²¹ Entendemos *homo-natura* como el hombre de la prehistoria, es decir, sin escritura.

²² Con *homo-social* queremos aquí referirnos al hombre de la modernidad, de la cultura y de la tecnología.

²³ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 120: “Looking back to the land, land artists also look back to a former (even ancient) era which appeared to be, patently, better (to a golden age which is and was imaginary, which never existed, which never could have existed). This is the hidden subtext in the writings of the land artists, this nostalgia for the imagined better times of archaic cultures, when people lived ‘in harmony’ with the earth”

Long hechos con sus propias manos, lo podemos ver en *Mud Hand Circles*, New York (1989) que nos recuerdan las pinturas rupestres en cuevas y cavernas de los hombres de la prehistoria.



Richard Long, *Mud Hand Circles*, New York, 1989

Los artistas del *Land Art* tiene en común con el arte prehistórico que sus diseños son muy sencillos, casi siempre usan como forma la línea recta, el círculo, la espiral o el cuadrado. El *círculo* como símbolo remite para la eternidad, los ciclos (de la vida y de la naturaleza), el tiempo (sin principio ni fin), el renacer, el cambio continuo, los ritmos y el movimiento eterno, la perfección y lo absoluto. Además nos recuerda la mujer y a la feminidad, a la Tierra y su redondez, a los dioses y a la unidad como el todo²⁴. Mientras que el círculo nos recuerda las formas orgánicas del cuerpo y de la naturaleza, el cuadrado nos trae la reminiscencia del orden, la cabeza y las matemáticas, por eso, estos artistas amantes de la naturaleza prefieren trabajar en sus obras el círculo y no tanto la forma cuadrangular.

Mientras que los artistas de la prehistoria hacían los círculos normalmente con piedras, como los Stonehenges de Inglaterra o las rocas de Callanish, los artistas del *Land Art* además de usar rocas han utilizado otros materiales como nieve, flores, madera, lana o, como en el caso de Richard Long, que han caminado en círculos hasta realizar su obra artística. Muchos son los artistas de la naturaleza que se basan en la forma del círculo como *Sun Tunnels* de Nancy Holt (1976), *Circles of life* de Alan

²⁴ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 120: "The circle shape itself speaks of organic forms, and, in some religions, evokes the 'feminine', the maternal realm and the Goddess"

Sonfist (1987), *Circular Surface Planar Displacement Drawing* de Michael Heizer (1970), el *Observatory* de Robert Morris (1971), *River Avon Mud Slow Spiral* de Andy Goldsworthy (2007) o el *Amarillo Ramp* de Robert Smithson (1973). Otros que han creado obras parecidas a Stonehenge, es el caso de Alan Wood en *Ranchenge* (1983), de David Harding con su *Henge* (1972), de Donna Myars con *Dream Stones* (1979) o Michael McCafferty en su *Stone Circles* (1977).



Círculo mágico de Stonehenge, en Inglaterra



David Harding, *Henge*, Glasgow, 1972

La *espiral* y la *elipse* también son formas que podemos ver tanto en el arte arcaicos como en las obras de los artistas del *Land Art*. Estas formas nos remiten para formas orgánicas, para formas suaves de la naturaleza, y para la sintonía de las energías de la tierra. “Las estructuras circulares (iglús, cabañas, círculos de piedras, tumbas,

trabajos de tierra, pozos) parecen estar en armonía con la naturaleza, haciéndose eco de las formas circulares del propio planeta, o el sol, los ojos, las células de la sangre, orificios, orbitas”²⁵



Decoración en espirales de la entrada a New Grange (Irlanda)

2.2.2 El Romanticismo

En el presente texto se va a analizar el romanticismo y la influencia que ha tenido en los artistas del *Land Art*. Los dos, en épocas diferentes, dejan la ciudad y vuelven a la naturaleza, cada uno de ellos con ciertas características particulares, por lo que vamos a estudiar si las obras de los artistas de la naturaleza tienen o no la misma forma de expresar la sensibilidad hacia la naturaleza que los románticos.

El período del Romanticismo comprende, aproximadamente, desde 1789 hasta 1830-50. El origen de la palabra romántico proviene de la palabra francesa “*romanaz*” que designaba a la poesía provenzal y del vocablo inglés “*romantic*”. Fue Friedrich Schlegel el primero en usar el concepto “romántico” a la novela como forma más excelsa de poesía.²⁶ El Romanticismo reconstruirá la subjetividad, haciendo que la vida interior predomine sobre todo lo demás, lo individual polemiza con el exterior, surge el conflicto entre el individuo y el Estado. Contrastes y contradicciones acuñan tanto la personalidad artística como la obra individual. Aparece el *Werther*, de Goethe (1774)

²⁵ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 120

²⁶ Ver Berlin, I., *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, pp. 34-41.

entre la inconclusa transición entre la Ilustración y el *Sturm und Drang*. El *Werther* fue tomado como bandera por los simpatizantes a este movimiento como expresión de sus pensamientos e ideas fundamentales y con la *Sturm und Drang* los literatos alemanes atacaban los ideales de la Ilustración, abogaban por un movimiento nacional emancipador contra el Antiguo Régimen.

Un rasgo característico del romanticismo es su concepción de la naturaleza. Los románticos ya no creen que la naturaleza sea un sistema mecánico sino que la consideran como un todo orgánico y viviente que vibra en armonía con el espíritu, y que tiene tanto misterio y belleza como éste. Para los románticos la naturaleza no es más importante que el hombre. La naturaleza alcanza su punto más alto con el desarrollo del espíritu humano.

El romántico se siente un náufrago en medio de la grandiosa naturaleza. Anhela el retorno a ella pero es consciente de que ese camino es imposible de recorrer, se siente impotente, imposibilitado de cumplir sus deseos más íntimos, sabe que el abismo que le separa de la naturaleza es incruzable. Esta separación se puede ver claramente en el paisaje trágico de los románticos. Las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico, los horizontes se abren hacia el todo y hacia la nada, hay una marcada conciencia de pequeñez, soledad e impotencia, es decir, de auto-minimización. El hombre se siente separado de la Naturaleza, enajenado de ella.

Los artistas del *Land Art* tienen características en común con el movimiento del romanticismo del siglo XIX. A los dos les atrae la soledad, les gusta ir hacia los extremos, el Gótico y lo macabro les seducen, ahondan en la subjetividad individual y sienten una gran pasión la naturaleza y la exaltan en sus obras creativas. Para los dos es de suma importancia la experiencia estética del sujeto con la naturaleza. Los románticos experimentan la separación del sujeto con la naturaleza como dolosa. Los artistas de la tierra anhelan la unión con la madre tierra y usar elementos de la tierra es su manera de intentar superar la experiencia infeliz de estar separados de la tierra²⁷.

²⁷ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 137 “Long, Fulton, Goldsworthy, Drury and Nash are Romantic, in the sense of British Romantic poetry (Blake, Wordsworth, Keats, Shelley, Coleridge); in the sense of the British Romantic painters (Turner, Constable, Girtin, Cotman, Wilson); and in the sense of the romantic attitudes and aspirations of infinity, nostalgia, mythology, soul, magic, nature and the Gotic. (...) German Romanticism for example (Novalis, Friedrich Hölderlin, Casper David Friedrich, Philipp Otto Runge, Friedrich Schiller, Ludwig Tieck, Heinrich Heine, the Schegel brothers, and Johann Wolfgang von Goethe). The Romantic ethics of taking things to extremes, of going to the infinite and the eternal, of solitude, of the individual’s experience, of the sacred, are very much to the fore in land art, which quite definitely sustains Romantic myths and tenets”

Gaspar David Friedrich puede ser tomado como el romántico por antonomasia, ya que fue un enamorado de la naturaleza y supo exponer de forma magistral la relación problemática entre el hombre y la Naturaleza. Sus paisajes son un intento de acercar la Naturaleza al hombre moderno, pretende que surja una interiorización o subjetivación del paisaje. La desolación, la melancolía y la búsqueda la totalidad y de la unidad entre el individuo y el paisaje (crisis de la subjetividad)²⁸ son los principales temas románticos.



Gaspar David Friedrich, *El viajero sobre el mar de nubes*, 1817-1818

Se puede decir que Friedrich fue el descubridor de la tragedia del paisaje, en sus paisajes supo pintar la naturaleza espiritualizada y la soledad y el vacío del individuo moderno. Esto se refleja claramente en el cuadro *El viajero sobre el mar de nubes*. Este cuadro “parece haber sido pintado en el momento mágico en que el hombre se enfrenta al Infinito. Enmarcado, en apariencia, en el mismo borde de las rocas, la *atracción del abismo* se abre ante él con su doble rostro de terror y delicia. El mar de

²⁸ Subirats, E., *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1979, p. 15, “El yo de la filosofía moderna ha desembocado en un ser sometido a condiciones que no rige ni controla, ha sido arrancado de la naturaleza y confrontado consigo mismo como una realidad interior a la que también debe envilecer y dominar; le han sido arrebatados los medios de su autoconservación empírica en beneficio de una producción social que lleva consigo el tedio y el vacío, y no conduce a ningún fin”

nubes...invita al viajero a la navegación hacia la hermosura de lo inconmensurable”²⁹. El hombre de la ciudad, en soledad, contempla desde lo alto de unas rocas el paisaje infinito que se presenta ante él. Por un lado el miedo de lo desconocido, por otro la atracción de la naturaleza. Parece que en esa contemplación solitaria su mente viaja entre la eternidad de la naturaleza y la finitud del hombre. En este cuadro de Friedrich podemos darnos cuenta del sentimiento trágico del individuo frente a la Naturaleza. El individuo se siente a la vez seducido y anonadado, consciente de su propia pequeñez ante la inmensidad del paisaje.

En el cuadro *El monje contemplando el mar*, la soledad interior y la desolación exterior son máximas, el monje miniaturizado se confronta con la infinita magnitud del paisaje. Sin embargo, esta desesperación e incertidumbre ante la conciencia de la distancia abismal entre el hombre y la Naturaleza, estimula una actitud positiva: la admiración sagrada y la fascinación cuasi-religiosa.³⁰



Gaspar David Friedrich, *El monje contemplando el mar*, 1809-1810

La ruina es otro de los temas preferidos de los románticos. Las ruinas son símbolos de la fugacidad, del poder destructor de la Naturaleza y del Tiempo. Son huellas del resplandor creativo de los hombres y la materialización pictórica de una

²⁹ Argullol, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 1991, p. 41

³⁰ Subirats, E., *Figuras de la conciencia desdichada*, cit., p. 44

protesta contra la falta de ideales heroicos de la propia época. La sensibilidad romántica siente la escisión que rodean al ser humano y la imposibilidad de acción que le acecha.

La ruina gótica es todo un canto a la nostalgia de un orden social y cosmológico, de un mundo donde reina una concepción teleológica del mundo, es una expresión del triunfo de la naturaleza sobre el poder de la razón civilizadora.³¹ Frente a la representación paisajística de la ruina en el Renacimiento como exaltación y reivindicación de la Antigüedad, para los románticos las fachadas destruidas son concreciones plásticas del desgarramiento del orden real.

También para algunos artistas de la tierra la ruina es motivo de interés y de estudio. Por ejemplo, en la obra de Andy Goldsworthy encontramos trabajos con ruinas. A principios de 1996, Goldsworthy se comprometió a restaurar, en Cumbria, unos corrales de ovejas que estaban en ruinas.³²



Andy Goldsworthy, *Redmire Farm Fold*, Mungrisdale, Cumbria, 1996

En la obra de William Turner, *El Naufragio*, podemos observar lo que quiere decir Hussey como sublime. Esta obra que representa el poder de la naturaleza está llena de oscuridad y miedo de los marineros, pueden perder la vida ante la fuerza de la naturaleza, además se hace patente la soledad ante la inmensidad del océano.

³¹ Subirats, E., *Figuras de la conciencia desdichada*, cit., p. 32: “La sensibilidad romántica celebra con este tema la venganza que la naturaleza toma contra la servidumbre a la que le somete el logos transcendental, precisamente destruyendo su representación arquitectónica. El goce que la ruina genera en la fantasía romántica tiene este momento liberador de una naturaleza que ya no se deja reducir socialmente al papel de *natura naturata* porque no se deja reducir al poder del concepto”

³² Goldsworthy, A., *Enclosure*, Thames & Hudson, 2007, p. 9: “For him the folds have memories and feelings embedded in their walls and they retain an aura of the energy once generated and expended by the farmers and their flocks within the enclosure”



William Turner, *El Naufragio*, 1810

El crítico Christopher Hussey basado en la teoría de Edmund Burke en *Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1957)³³ definió siete aspectos de lo sublime: oscuridad (psíquica e intelectual, poder, privación (soledad y silencio), inmensidad (vertical y horizontal), infinitud, sucesión (herencia) y uniformidad. Estas características pueden aplicarse tanto a los artistas del romanticismo como a las obras del *Land Art*.³⁴



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970

³³ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 84

³⁴ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 84: "The 'Land Art Sublime' (pace Robert Rosenblum's coining of the term 'Abstract Sublime' to describe Barnett Newman's and Mark Rothko's paintings) might include the snow and stone circles made in the wilderness of Scotland, Nepal and Peru of Richard Long; Dennis Openheim borderland snow circles, the stone circles of Nancy Holt; Christo's islands surrounded with pink polypropylene; and of course Smithson's Spiral Jetty"

Por otro lado, donde mejor puede verse materializado el concepto romántico de lo sublime es en los artistas del *Land Art* es en Robert Morris, James Turrell, Stan Herd y Leslie Evans, James Pierce, Robert Irwin, Michael Heizer y Robert Smithson. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson es una de las grandes obras del land art americano y el *Observatory* de Robert Morris nos muestra la inmensidad de la creación de estos artistas.



Robert Morris, *Observatory*, Oostelijk Flevoland, the Netherlands, 1971

El tema del viaje es recurrente en el imaginario romántico. El viaje representa la búsqueda del Yo, para lo cual necesita conocer amplios y diversos espacios, paisajes, donde su espíritu se pueda sentirse libre de la asfixiante sociedad burguesa en la que se encuentra. El viaje representa la conquista de sí mismo, es un viaje hacia el interior, y también, huida sin fin. “Al lado de este viaje ‘interior’ hacia el Yo, la mente romántica experimenta una real necesidad de encontrar su identidad a través de la acción física y de la contrastación de su voluntad con la ‘realidad hostil’, es decir, el riesgo”³⁵

Tanto los románticos como los artistas del *Land Art*, huyen de la ciudad, vuelven a la naturaleza como reacción a la industrialización. La figura, en los cuadros de Friedrich, representa al sujeto burgués de la dominación: el burgués como habitante de las ciudades y como sujeto de poder. Además es un sujeto que se sitúa frente al

³⁵ Argullol, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, cit., p. 72: “Al lado de este viaje ‘interior’ hacia el Yo, la mente romántica experimenta una real necesidad de encontrar su identidad a través de la acción física y de la contrastación de su voluntad con la ‘realidad hostil’, es decir, el riesgo”

paisaje, es decir, no está integrado en él. Lo contempla en la lejanía, como sujeto estético de la contemplación.³⁶

Los trabajos de artistas del *Land Art*, como Fulton, Drury, Nash y Long, beben de la tradición romántica la necesidad del viaje, de la acción física en la naturaleza, de un movimiento exterior junto con un movimiento interior. Friedrich no dejó de viajar, buscando el encuentro, la comunión con la naturaleza, y el retorno habitual a su tierra natal. De la misma manera que los románticos, los artistas de *Land Art* viajan por todo el mundo para hacer sus obras, en general sus obras están sobre todo en el Hemisferio Norte y en el mundo occidental. Lo preferido por estos artistas es Europa, aunque no Europa del este, y Norte América, Japón y Australia. Aunque, puntualmente, algunos de ellos también hayan creado sus obras en el sur de África, en China o en Rusia.

El romántico concebía la totalidad infinita de una manera estética, la totalidad podía ser sentida por el individuo y podía alcanzar esta unidad gracias a la intuición y a la sensación. Quizá este sea lo que subyace en las obras de los artistas de la tierra, ya que ellos pretenden alcanzar de una manera estética la unidad tan deseada con la naturaleza de una manera sentida y vivenciada individualmente.

2.2.3 El Budismo Zen

Estudiaremos en este apartado las simpatías e empatías que existen entre algunos de los artistas del *Land Art* y el misticismo oriental, sobretudo en el Budismo Zen y en el Taoísmo³⁷. En el *Land Art* tiene al igual que en la filosofía oriental una simplificación de las ideas y las formas. Otro aspecto en común es la de querer

³⁶ Subirats, E., *Figuras de la conciencia desdichada*, cit., p. 38: “Estas figuras se dedican propiamente a contemplar la naturaleza o el paisaje, y no a gozarlo como en los misterios báquicos, sino a observarla en una actitud lindante entre la adoración que se brinda a un objeto de culto y la observación intelectual, meticulosa e inteligente...Las figuras de Friedrich nunca reposan en la naturaleza, nunca se abandonan a sus brazos. Guardan frente a ella la misma posición que el espectador frente al cuadro que cuelga en los museos...Pero estas figuras contemplan enfáticamente, realizan una sustantiva experiencia estética”

³⁷ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, op. cit, p. 111: “Many of the chief precepts of Taoism, Confucianism, Hinduism, Shinto and Zen Buddhism chime with those of land art, not only the American earthworks, but also the British form of land art of Long, Drury, Fulton, Nash and others”

encontrar la esencia, concepto básico del misticismo oriental es también de suma importancia para artistas como Brancusi, Long, Andre o Judd.

El Budismo Zen es una forma especial de budismo japonés. Llego de China en el siglo IX después de Cristo. Su origen se sitúa en la India y su fundador fue Bodhidharma en 520-529 d. C. Su principal característica es la meditación y la contemplación, unidas al trabajo físico y manual, con estas prácticas se pretende alcanzar la iluminación o liberación.

Esta doctrina se transmite mayoritariamente de forma oral. No usan un texto religioso ni tienen culto alguno, si no que reivindican el poder del silencio tanto como la noción de vacuidad. El Zen defiende la mismidad de las cosas y la disolución de Yo en ellas. Para llegar a ver la verdadera realidad puede seguirse el camino de los *koans*, frases aparentemente sin sentido y/o el *zazen* o arte de sentarse.

Dentro de esta forma de pensar existen diversas escuelas y tendencias. Las principales escuelas son: la escuela *Soto* que busca el acceso a la iluminación mediante ejercicios sistemáticos y metódicos, y la escuela *Rinzai* que induce a la iluminación de forma repentina, usando para ello *koans*.

El budismo Zen pretende alcanzar la “visión verdadera” del mundo, el lenguaje no-racional puede servir de puente para vislumbrar el sentido del mundo, no se puede enunciar el sentido de la vida sino que es en el silencio dónde se percibe. Es un silencio alegre, porque es una de las pruebas de haber llegado a la paz y tranquilidad del alma, pues ésta ya no precisa de luchar frente a los problemas del mundo.

La palabra *tao*, quiere decir ‘vía’ o ‘camino’, aunque dependiendo de las religiones populares chinas y las distintas filosofías puede tener diversos matices. El taoísmo filosófico surgió durante el siglo VI a. C. y fue creado a partir de los escritos de Laozi³⁸ y Zhuangzi, los escritos canónicos son los formados por el conjunto del *Dàodéjing* y del *Zhuangzi*³⁹. El taoísmo religioso comenzó en el siglo III a. C. pero fue en el siglo II d. C. cuando llegó a ser movimiento religioso.

Lo que pretenden los taoístas es alcanzar la plenitud a lo largo de toda su vida, estar en armonía con la comunidad y con el entorno. El principio básico del taoísmo se resume en que existen tres fuerzas en el cosmos: el *yin* (energía femenina), el *yang* (energía masculina) y el *tao* (fuerza que engloba el *yin* y el *yang*). Las enseñanzas taoístas muestran como armonizar el *yin* y el *yang*, a integrarse en la naturaleza, a fluir

³⁸ El nombre Laozi es la versión moderna de Lao-Tsé

³⁹ Los escritos se llaman *Zhuangzi* al igual que su autor.

con la vida. Gracias a una serie de ejercicios con el cuerpo para experimentar los ritmos vitales de cada uno, pretende alcanzar la serenidad mental y energía física necesaria para una vida saludable y feliz.

Hay once principales características del misticismo Oriental (sobre todo en el Budismo Zen y en el Taoísmo) las cuales también pueden ser aplicadas al *land art*: el “Aquí y Ahora”, la Espontaneidad, el *Satori* o Iluminación, la Intuición, la Naturaleza, la Vacuidad, el Cambio, la Meditación, la Unidad Cósmica, el Animismo y la Nostalgia o el Culto a los Ancestros.⁴⁰

1) *Aquí y Ahora*. Para Alan Watts el concepto del Budismo Zen de *Aquí y Ahora* significa en realidad un *Ahora Eterno*, digamos que es un estar presente en el presente, un ser consciente de uno mismo y de lo que nos rodea. Esta importancia del Budismo Zen del estar en el ahora, como realidad verdadera, lo adoptan los artistas del *Land Art* ya que para ellos es de suma relevancia trabajar en el presente, dan valor al momento concreto en el que se creó la obra artística.

2) Espontaneidad. Son artistas como Chris Drury con sus obras de niebla, Cris Drury con sus creaciones de fuego, Ana Mendieta con sus trabajos corporales de barro o Andy Goldsworthy con sus obras de lana son ejemplo de la importancia del *Aquí y Ahora* en el *Land Art*.



Andy Goldsworthy, *Botany Bay*, Dumfriesshire, 1977

⁴⁰ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit, p. 112

Para los artistas de la naturaleza la espontaneidad es tan importante como para los practicantes del Budismo Zen o del Taoísmo. Artistas como Richard Long o Cris Drury, suelen hacer sus obras en el mismo lugar donde encuentran los materiales, juntando rocas, maderas u otros elementos con sus propias manos.



Cris Drury, *Tree Mountain Shelter*, Valle Sella, Italia, 1994

3) *Satori*. La Iluminación no es el objetivo de los artistas del *Land Art*, pero podemos afirmar con seguridad que con sus obras pretenden alcanzar cierta epifanía, además la actitud de salir de la ciudad, del consumismo, del ruido puede ser considerada como una actitud de búsqueda de la verdad en el silencio y la soledad, amparados por la naturaleza. Estos creadores creen en la instantaneidad de la obra, y en cierta manera coincide con lo que piensan los practicantes del Budismo Zen o del Taoísmo sobre la Iluminación, para ellos es necesario estar en el momento para llegar al *Satori*.

4) Intuición. Para D.T. Suzuki para el practicante del Zen *Satori* es muy importante desarrollar la intuición o clarividencia intuitiva, esta idea es compartida por los artistas de la naturaleza. “El *land artist* confía en su instinto”⁴¹. Es decir, tanto el

⁴¹ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 112

artista como el practicante de la meditación Zen, confían en la intuición para llevar a cabo sus acciones.

5) Naturaleza. Para el Zen y para el Tao la naturaleza es la gran maestra, y para el *Land Art*. Es ella la que enseña a sentir los elementos de la naturaleza, para conectarse con ella y fluir en con el Cosmos. En el imaginario del Budismo Zen y el Taoísmo está lleno de piedras, montañas, ríos, flores, etc., igual que en las obras del *Land Art*.

6) Vacío. Podemos identificar el principio del Budismo Zen y del Taoísmo de la vacuidad de las cosas, donde hacer menos es más, estar en silencio en meditación sin hacer nada ni pensar es más que estar continuamente haciendo millares de cosas. De la misma manera el Minimalismo y muchas de las obras del *Land Art* comparten esta filosofía de apreciar la profundidad de la sencillez.

7) Cambio. Tanto para los budistas como para los artistas del *Land Art* es sumamente respetuoso con los cambios, con sus obras se pone de manifiesto la transitoriedad de las cosas, de la vida, de la naturaleza. Nancy Holt con sus *Sun Tunnels* ha trabajado el concepto de tiempo, a través de los orificios en los tubos de hormigón va pasando la luz del sol y además tiene relación con los solsticios de verano e invierno.



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1976

Para el misticismo Oriental, en especial para el Taoísmo, tiene un gran valor el cambio de las cosas, para los taoístas todo cambia, las energías *yin* y *yang* son las responsables de los cambios y hace que todo fluya de una manera natural, al mismo tiempo que el Universo permanece siempre el mismo. El fluir, el aceptar el paso del tiempo y el cambio constante es tan importante y esencial en el *Land Art* como en el Budismo Zen y en el Taoísmo.

8) Meditación. La concentración y la meditación son los pilares tanto del Budismo Zen como del Taoísmo pero no tiene porque ser la base de artista del *Land Art*, con todo “Realizar *land art* suele envolver una suave forma de meditación. Por ejemplo, las caminadas de Richard Long son un tipo de meditación.”⁴² Normalmente cuando Long camina entra en un estado de concentración tal que podríamos decir que está en un estado de meditación.

9) Unidad Cósmica. En el misticismo oriental, en especial en el taoísmo, creen en una visión holística del Universo, donde cada parte está relacionada con el todo y el todo está conectado con cada parte. El termino holismo viene del griego *ὅλος* (holos) que significa “el todo” o “la totalidad”, y significa que a partir del todo se explican las partes y sus funcionamientos. El pensamiento holístico está en contra del pensamiento individualista que tiende a explicar la globalidad a partir de sus partes. Los artistas del *Land Art* también creen en una visión holística del mundo, donde todo está interconectado. Este pensamiento holístico también está relacionado con el movimiento ecológico, a esta forma de pensar algunos le han llamado “conciencia Gaia”⁴³

10) Animismo. Del latín alma proviene la palabra animismo, es la creencia de que cualquier objeto, ya sea del uso cotidiano o de la naturaleza (rocas, plantas, ríos, montañas, etc.), está dotados de alma y son venerados o temidos como dioses. Es decir, para el animista todo está vivo, cualquier objeto es consciente o tiene un alma⁴⁴. Algunos aspectos de las esculturas de Richard Long pueden ser considerados como una respuesta animística a la naturaleza.⁴⁵

11) Culto a los ancestros. Tanto el Budismo Zen y el Taoísmo como los artistas de la tierra valorizan profundamente los ancestros y la historia particular de cada lugar. En el Zen y en el Tao se tiene una gran veneración por sus maestros y sus enseñanzas. Como se vio en el capítulo anterior, para el *Land Art* es de suma importancia los orígenes del arte, es decir, el arte prehistórico.

⁴² Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p.114

⁴³ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p.114: “This interconnected worldview (sometimes called ‘Gaia-consciousness’) is also the philosophy of ecology and the offshoots of the ecological/green movement: eco-feminism, Goddess religion, animal rights, eco-paganism, direct action, road activism, anti-hunting lobbies, alternative medicine, and so on. Art now has a world consciousness, said Isamu Noguchi (1968)”

⁴⁴ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p.114: “Animism is another affinity between land art and Japanese and Chinese religion: it’s a fundamental element in those religions (animism being the origin of all religions)”

⁴⁵ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p.118, “Long’s stone circles and linear paths made by boots are not much different from the primeval response to the ‘energies’ in nature of ancient religions and cults. The spiritual aspect of Long’s art is not too far from the responses of ancient communities calling a river a Goddess.”

Un ejemplo esa nostalgia de las antiguas culturas y de sus costumbres, nos la da Andy Goldsworthy en su *Sheepfolds Project* donde re-construyo ciertos corrales de ovejas como recuerdo de las generaciones de agricultores y la tradición agrícola del lugar.⁴⁶



Andy Goldsworthy, *Enclosure*, Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, 2007

Como podemos ver los artistas del *Land Art* tienen características y preocupaciones similares con el Budismo Zen y el Taoísmo, incluso aunque estos propios artistas no sean eruditos en dichas filosofías orientales, pero sí tienen un mismo sentir la naturaleza y perspectivas sobre la vida similares.

⁴⁶ Goldsworthy, A., *Enclosure*, cit., p. 9: "For him (Andy Goldsworthy) the folds have memories and feelings embedded in their walls and they retain an aura of the energy once generated and expended by the farms and their flocks within the enclosure"

2.3 *Land Art Europeo o Arte en la Naturaleza*

Land Art es una manifestación artística que se realiza principalmente en exteriores, por lo regular se utilizan lugares poco explotados naturalmente o apartados de la civilización. Utiliza elementos de la naturaleza, como hojas, troncos, flores, rocas, piedras o tierra para llevar a cabo la obra artística y crean formas por lo general con una inspiración minimalista⁴⁷. Fue en Octubre de 1968 en la galería Dwan de Nueva York donde los artistas del *Land Art* se dieron a conocer, la exposición se llamó “Earthworks”. En esta exposición se encontraban artistas tan importantes como Carl Andre, Walter de María, Michel Heizer, Robert Morris, Robert Smithson y Herbert Bayer, éste último presentó una fotografía de 1955 llamada *Earth Mound*. La mayoría de los jóvenes artistas que participaron en la exposición mostraron sus obras a través de fotografías o dibujos de sus proyectos. Al fin de ese año las obras de *Land Art* ya eran conocidas y reconocidas como importantes.



Walter de Maria, *The Lightning field*, México, 1977

En los años sesenta la sociedad exigía igualdad de los derechos humanos y la salvación de la extinción de las especies animales. Hay un colapso en los valores morales e intelectuales, se deja de creer en la total integración de la tecnología en la

⁴⁷ Malpas, W., *The Art of Andy Goldsworthy: Complete Works. Especial Edition*, United Kingdom, Crescent Moon Publishing, 2004, p. 9, *El Land Art* es definido por William Malpas como “as a shorthand to refer to many kinds of art, including landscape art, earth art, earthworks, nature art, green or ecological art and installations”

vida cotidiana, la sociedad quiere sentir una vida más sosegada y natural, en esos momentos surge el movimiento femenino y aumenta la conciencia ecológica. Las corrientes socio-culturales, en la época en la que surgió el *Land Art*, se preocuparon por la emancipación política, la regeneración espiritual, la liberación sexual⁴⁸, optaron por un estilo de vida alternativo y por la ecología, además fueron anti- instituciones y anti-mercado artístico. Los artistas del *Land Art* creyeron que la escultura podía “vivir” al aire libre, fuera de las galerías e instituciones.

Los artistas del *Land Art* toman la actitud de salir de los museos y galerías, en realidad quieren estar fuera de cualquier institución⁴⁹, por ello se entregan a trabajar en la naturaleza, con ello pretenden llamar la atención para ella y quieren ayudar a salir de las visiones estereotipadas del paisaje y romper con la sociedad de consumo capitalista.⁵⁰

El *Land Art* plantea una peculiar relación entre el arte y la naturaleza, ya que para el artista del *Land Art* el propio *paisaje*⁵¹ es la tela donde va a crear su obra y los colores son los propios materiales que encuentra. El artista del *Land Art* deja a un lado los soportes físicos tradicionales para trabajar con los materiales que la naturaleza de ofrece, muchas veces *in situ*.

El *land artist* crea a partir de un lugar concreto o *site specific*, y sólo para ese espacio concreto de terreno, exaltando al máximo el potencial de los territorios

⁴⁸ Maderuelo, J., “Paisaje: un término artístico” en *Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*, de Bulhões, M. A. y Bastos, M. L, Porto Alegre, UFRGS, 2010, p. 31: “Hay tres sucesos que nos pueden ayudar a comprender la sensación de insatisfacción, utopía y rebeldía en la que se genera la posmodernidad a finales de los años sesenta, estas son: las manifestaciones contra la guerra del Vietnam, en 1967 en Berkeley, la revuelta de mayo del 68 en París y la conquista de la Luna en 1969”

⁴⁹ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 219: “El ‘lan art’ rompe inicialmente con las ligazones tradicionales del objeto, con las galerías y los museos, pero continúa paropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico, imprimiendo las normas de cada artista. El alejamiento del ambiente urbano a zonas de mar, montañas o desiertos, evidencia su renuncia a lo industrializado, a la sociedad de consumo, de un modo similar al arte ‘povera’”

⁵⁰ Malpas, W., *The Art of Andy Goldsworthy: complete works: special edition*, cit., p. 37, “For the land artist, the whole planet is an artist’s studio. The land artist ranges over the whole globe. A desert, a beach, a field, a forest can become a studio, a place of receptive activity. The landscape itself is crucial in land art. That’s obvious. Or is it? This means every aspect of a landscape: the weather. The light. The wind. The very texture and color and shape and dampness and springiness and strength and size of moss, for instance. Or a stone. Or a creative in a rock formation. The way the light falls on a patch of grass, whit little bits of dead, yellowish grass son top of never, green grass. Pine cones, closed-up. Icicles forming on a wall. Flowers turning sunward in the late afternoon. The sound of water”

⁵¹ Maderuelo, J., “Paisaje: un término artístico”, cit., pp.16-17, Maderuelo describe paisaje en estos términos: “Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos, porque estamos en disposición de desfrutar con el mero acto de su contemplación, por tanto, *el paisaje* no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismo no son ni bellos ni feos, sino que *se encentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación*” El subrayado es nuestro.

escogidos. Se trata de que los mismos espacios naturales, aunque a veces con retoques, sean objetos artísticos por ellos mismos. Es un retorno a la naturaleza en una acción transformadora sobre la misma, instaurando nuevas relaciones con ellas. Según Javier Maderuelo las obras de *Land Art* han sido “acciones efímeras o duraderas que se realizaban en y para un lugar concreto y que, una vez concluidas, permanecían en él, unidas indisolublemente al lugar”⁵² En vez, de crear una obra que puede estar en el museo o puede ser desplazada a otro lugar, estos artistas eligen un sitio específico y no puede ser otro, ya que el lugar forma parte de la creación artística.

Los artistas del *Land Art* con sus obras han ofrecido a nuestra percepción amplios fragmentos de la naturaleza. Con la elección de los escenarios naturales han querido evocar una *unión nueva con la naturaleza*. “Ello se ha manifestado tanto en el cultivo de los medios naturales, en la elección de los escenarios para su realización, como en la renuncia a los procedimientos técnicos”⁵³. Es decir, al ir a la naturaleza a realizar sus obras, esto amplía el campo de aplicación de la actividad artística y favorece una nueva sensibilidad en el espectador para percibir estéticamente fenómenos naturales desde una nueva perspectiva. Las obras exteriores (*outdoor*) crean en el espectador el deseo de ir a buscarlo, del salir al exterior de la ciudad y quizá de sí mismo.

El hecho de que se haya desplazado la obra artística de la galería de arte y del museo a la propia naturaleza plantea algunos problemas respecto al observador, ¿será que el artista del *Land Art* quiere romper los lazos con el público? En realidad no, ya que muchas de las obras realizadas en la naturaleza pueden ser visitadas e incluso, en algunos casos, caminar por ellas. De esta manera el espectador entra en contacto con la naturaleza a través del arte de una nueva forma.

Con todo, normalmente, el espectador puede ver las obras de arte en fotografías o videos, la mayoría de las obras de *Land Art* son fotografiadas y mostradas en galerías de arte o museos. La utilización de estos medios nos hace plantearnos qué es en si la obra de arte: ¿la obra que realiza el artista en la naturaleza o la fotografía que muestra esa misma obra? Podemos decir que en general para la mayoría de estos creadores la fotografía es una continuación, una parte, de la obra artística.

⁵² Maderuelo, J., “Paisaje: un término artístico”, *cit.*, p. 32

⁵³ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, *cit.*, p 220

Con ciertas obras que el espectador no puede desplazarse hasta ellas o ya no existen por ser efímeras y circunstanciales⁵⁴, pero puede ver las fotografías de las obras. Sin embargo el espectador no tiene la misma relación con las fotografías que el artista del *Land Art*, ya que este último tiene una relación más íntima con la fotografía, él hizo la obra de arte, él estaba en aquel momento allí, él tiró la fotografía, mientras que el espectador sólo tiene la noción de la obra de arte por la imagen de la foto y quizá pueda intuir lo que el artista experimentó, pero no lo que el artista experimentó.

El tiempo es una condición básica en estas obras: cambios de estaciones, erosión. El carácter de este arte es efímero, será la propia Naturaleza la que decidirá cuando y como tendrá fin la obra de arte. También es muy importante para el *Land Art* el concepto de cambio, de impermanencia, de variabilidad, transitoriedad y descomposición. Estos conceptos son manifiestos sobre todo en los materiales que usan: madera, hielo, nieve, hojas, agua, hierba, etc.

Estos artistas usan el mapa tanto de una manera artística como utilitaria. El mapa muchas veces forma parte de la obra artística⁵⁵. Denis Oppenheim ha realizado obras donde el mapa es tema central, Robert Smithson en *Entropic Pole* (1967) incluye mapas aéreos, mapas plegables, entre otros tipos de mapas. Pero quizá el que mejor ejemplifica el uso del mapa en el *Land Art* es Richard Long ya que para él los mapas son archivos pictóricos, representaciones o descripciones de sus paseos.⁵⁶

Se le critica al *Land Art* el mostrar sólo paisajes lejanos con una débil protesta a la artificialidad del paisaje urbano y no denunciar la violación y degeneración que sufre la naturaleza por medio de la polución y la acción directa del hombre y que ha perseguido más una apropiación visual de la realidad ecológica que la transformación de

⁵⁴ Malpas, W., *The Art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 106, "Sometimes it's odd to see land art in a gallery, because the mound of soil, the cairn of stones, the slate circle, the living tree, demands the viewer to look outwards, to nature, to the wildernesses, to the supposed origins of kind of art. The viewer is always aware of the place of origin of land artworks (sometime also the time and season of origin), and how uncanny and disruptive they can look indoors...Land art creates an ambiguous continuity with the world of nature that exists outside the gallery (but also inside, and inside the spectator, too). Sometimes this ambiguity works against the art on show in the gallery space"

⁵⁵ *Ibidem*, p. 98: "Just about every land artist used maps in their work. Not just in the obvious sense of mapping (and finding) future sites for artworks, but as key elements in the artworks themselves."

⁵⁶ *Ibidem*, p. 96: "In 1994 Long described maps as important aids to making walking art, walking as art: maps were layers of information and history (personal and social), they showed the time and space of a walk, the distances traversed, the campsites, the route, the time taken, and where useful aides in planning a walk work"

la misma. Otra crítica no menos importante es que los primeros años del *Land Art* fue muy masculina ya que casi no había mujeres a realizar obras en la naturaleza.⁵⁷

El *Land Art* puede dividirse en *Land Art Americano* y *Land Art Europeo o Británico*, ya que tienen características y perspectivas diferentes en cuanto a la naturaleza y la obra de arte en ella. D'Angelo diferencia del *Land Art americano* y *Land Art Europeo o Británico*, a este último le llama *Arte en la Naturaleza*⁵⁸, parece es una manera más obvia de separar los artistas americanos de los ingleses.



Dennis Oppenheim, *Cancelled Crop*, Finisterworlde, Holanda, 1969

El *Land Art Americano* es complejo, variado y se desarrolla en distintos lenguajes artísticos muy distintos de un artista a otro. Los artistas americanos del *Land Art* tienen la noción heroica de la conquista y la explotación de nuevos terrenos, como si estuviesen a en el antiguo oeste americano. La mayoría de ellos no tienen la noción de respeto por salvaguardar el medio ambiente. “En general, los artistas americanos plantearon acciones impositivas que alteran el lugar y transforman el paisaje utilizando medios megalómanos, como ingentes movimientos de tierra, construcción de muros de hormigón o instalaciones masivas e elementos que provocan fuertes impactos

⁵⁷ Ver Malpas, W., “Sculpture and Gender” en *The Art of Richard Long: complete works, cit.*, y Malpas, W., “Andy Goldsworthy and Women Sculptors” en *The Art of Andy Goldsworthy: complete works: special edition, cit.*

⁵⁸ D'Angelo, P., *Estetica della Natura. Belleza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Bari, Editori Laterza, 2003, p. 190

visuales”⁵⁹. Además sienten nostalgia del mito del Eden, es decir, estar en el paraíso sin preocupaciones de ningún tipo, en contacto directo con la madre Tierra en armonía y equilibrio, quieren sentirse como los indígenas, en comunión con la naturaleza. Los artistas del *Land Art* americanos más importantes de los años 60 y 70 son Robert Smithson (1938-1973), Michael Heizer(1944), Robert Morris(1931), Denis Oppenheim (1938), Christo (1935), Walter de Maria (1935).



Christo y Jeanne-CLaude, *Running Fence*, Somona and Marin Counties, California, 1972-76

Fue Inglaterra el primer país europeo que se acercó al *Land Art*, a mediados de la década de 1960. Se puede tomar como una continuación del denominado movimiento “*back to nature*”, el arte siempre que se plantea ser innovador tomará, inevitablemente, elementos de manifestaciones artísticas anteriores, por lo cual, el arte socialmente es aceptado ya que no siempre rompe con todos los esquemas, sino que sigue una secuencia. El *Land Art Británico*⁶⁰ posee un lenguaje artístico más coherente y en gran parte tiene mucha relación con la creación artística caminando⁶¹. Estos tienen más sensibilidad más apurada hacia la naturaleza y hacia la Tierra, son más minuciosos y cuidan los pequeños detalles. En nuestro parecer con sus obras intentan dar mímico a la

⁵⁹ *Ibidem*, p. 189

⁶⁰ Hablamos de *Land Art Británico* ya que en Europa donde originalmente más se desarrolló el *Land Art* fue en Inglaterra y es donde tuvo mayor apogeo.

⁶¹ Se hablara más extensamente de las creaciones artísticas realizadas con el caminar en el capítulo 3.2. El Caminar del presente trabajo.

Tierra. La intervención en el territorio para estos artistas es mínima, algunos tan solo pasean por el territorio tirando fotos, otros se limitan a reorganizar algunas piedras o palos que encuentran azarosamente en su camino.

Los *artistas de la naturaleza (europeos)* no usan maquinas para realizar sus obras sino sólo su cuerpo, no usan materiales industriales tan sólo lo que encuentran en la naturaleza, no intervienen en el paisaje de una manera irreparable, al contrario su intervención es leve y casi invisible y crean sus obras en un lugar concretos inspirados por aquello que les rodea en ese momento. Son más sensibles al detalle, a lo minúsculo y no quieren modificar el paisaje donde realizan su obra⁶². Los americanos tienen más terrenos y sienten atracción por los desiertos y las grandes superficies deshabitadas, mientras que en Europa, sobretodo en Inglaterra, no hay terreno físicamente para las grandes construcciones. Estos últimos critican las obras de los artistas americanos del *Land Art* por ser irrespetuosos con la naturaleza ya que ellos sienten que no deben apenas entrometerse con la naturaleza.

Mientras que los *land artistas americanos* quieren romper con lo pastoral y pintoresco, los *land artistas ingleses* siguen manteniendo una relación con lo pintoresco y lo pastoral. Estos artistas ingleses siguen la sensibilidad de los románticos, pero de una manera menos heroica que los artistas americanos, además optan por la antigua tradición inglesa por la veneración por el campo, demostrándolo en la pasión por el cuidado de los jardines, en la pintura paisajística inglesa y en la literatura anglosajona⁶³. También son herederos de la cultura del viaje de *grand tour* y de ser exploradores de nuevos territorios.

Los artistas *del land art británico* más representativos son, Richard Long (1945) y Hamis Fulton (1946), Peter Hutchinson (1932) y David Nash (1945).

La escuela británica de Londres daba mucha importancia al tiempo cosmológico, al concepto de viaje y a las caminadas como obra artística. Los mayores representantes de estas “caminadas artísticas” son Richard Long y Hamish Fulton.

⁶² Beardsley, John, *Earthworks and Beyond*, New York, Cross River Press, 1998, p. 41, “While Smithson could assert that the organization of the American landscape represented “an aesthetic process that has scarcely been touched”, this is decidedly less true for England, where the land-scape has been subject to continuous and effective organization at least since Enclosure (the redistribution of grazing and crop land and the creation of private estates from communal holdings) reached its peak in the seventeenth and eighteenth centuries. Even now, England is far more subject than the United States to rigorous zoning, which regulates every aspect of land use.”

⁶³ *Ibidem*, p. 41, William Wordsworth es un claro antecedente de la sensibilidad inglesa por el paisaje “with his physical ramblings through the landscape of the Lake District and his poetic musings on the same”

Richard Long es uno de los primeros artistas del *Land Art* en trabajar en Europa. Long aboga por trabajar fuera del estudio, es decir, crear obras artísticas “outdoor”. Su arte es efímero. Está hecho en la naturaleza con elementos de la propia naturaleza, no la transforma radicalmente, crea obras reversibles no dañinas para el medio ambiente, es decir, sin romper el equilibrio del ecosistema. Su cuerpo es su único instrumento de trabajo, cuando crea esculturas tan sólo carga con aquellos elementos que sus propias fuerzas le permiten manejar.

La obra de Long remite a una simplicidad minimalista, llena de círculos, líneas y espirales⁶⁴, que nos hacen remitirnos al tiempo como ciclo y a la geometría simple del universo. Sus lugares preferidos para realizar sus obras son territorios remotos e inhabitados normalmente paisajes exóticos, esto es debido a una melancolía de la ausencia de ninguna huella del ser humano, lo que nos recuerda la filosofía de los románticos.⁶⁵



Richard Long, *Río Avon Lenta Espiral Mud*, Londres, 2005

En 1967, Long realizó *A Line Made by My Walking*, obra hecha solamente con su propio caminar, es decir, caminando siempre en la misma línea “dibujo” en el suelo una línea recta que parece prolongarse hasta infinito. Para él caminar es fundamental en su obra, siendo la presencia del artista un acto simbólico.⁶⁶

⁶⁴ Para más información sobre la relación con el minimalismo ver apartado 2.1 del presente texto.

⁶⁵ Ver el punto 2.2.2 El Romanticismo

⁶⁶ Bourdon, D., *Designing the earth: the human impulse to shape nature*, Japan, A Times Mirror Company, 1995, p. 220, “Long is an itinerant artist who improvises works during his journeys. He considers walking and camping to be an idyllic sort of life and believes walking is an ideal way to generate sculpture. So, equipped with a backpack and cooking and sleeping gear, he tramps about the

Otras de sus obras son construidas con rocas, piedras o tierra del lugar, como en *Camp-Site*, en Sierra Nevada (España) en 1985 donde reunió un grupo de rocas alrededor de su tienda de campaña y como en *A Line in Scotland*, en Cul Mor (1981), donde creó una línea de piedras a lo largo de una llanura.⁶⁷

La mayoría de las obras de Long creadas al aire libre son mostradas al público en fotografías en blanco y negro, aunque algunas veces crea sus obras para ser expuestas en las galerías como es el caso de *Making River Avon Mud Arc*, expuesto en el Museo Guggenheim de Bilbao (2000) y *Cairngorm Line* mostrado en la galería nacional de arte moderno escocesa en Edimburgo (2007). Sin duda que Long al llevar sus obras a estos espacios cerrados (*indoor*) debe sentirse un poco frustrado, ya que estas exposiciones nunca llegan a tener el mismo impacto que los trabajos que él realiza en y con el paisaje.

Hamish Fulton, nacido en Londres, también crea sus obras con el caminar como Richard Long. Él es un reconocido artista sobre todo por sus fotografías, tiradas normalmente durante largos paseos, que nos remiten a su estado emocional y físico delante del paisaje de la naturaleza. Como norma estas fotografías van acompañadas de textos que o bien explican la duración, la distancia o el tiempo meteorológico o pueden ser como poemas que provocan una respuesta emotiva en el espectador. Las obras más destacadas de Fulton son *Konception / Conception* (1969) y *Information* (1970). A diferencia de Long, Fulton no deja ninguna huella en sus paseos, exceptuando tirar algunas piedras a un estanque o dejar clavadas algunas plumas en un paraje inhabitado.⁶⁸ Para Fulton la obra de arte es el propio movimiento, el propio caminar, para él no es necesario crear materialmente ninguna “reliquia” para que sea una obra artística y hace las fotografías para presentar sus paseos o caminadas, como es el caso de *Marley Wood Lane* donde expone dos imágenes frontales del mismo camino en dos estaciones diferentes del año, en estas imágenes no se ve al artista ni restos de su caminar.

globe for at least a few months each year. He has walked across Scottish moors and North African deserts, and he has scaled the Himalayas and the Andes.”

⁶⁷ Di Biumo, G. P., “Nature, Land Art, Environment” in *Lotus*, Milano, N°84, 1994, p. 105 “The end result of these journeys are sculptures constructed with stones from the regions he has passed through: circles, spirals and straight lines made out of materials that are always different. It is a way of bringing the infinite vitality of the landscape, of the prairies, mountains, and deserts, into the artificial space of the city and of a closed, defined, and static place. The stones are a testimony to the origin of things. Life disappears, cells are destroyed, but the atoms of stones are almost eternal...”

⁶⁸ Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, cit., p. 44, Según Fulton, los artistas americanos como Smithson, Heizer y De Maria “use the landscape without...any sense of respect for it...I see their art as a continuation of ‘Manifest Destiny’... the so-called ‘heroic conquering’ of nature”

El inglés Peter Hutchinson está sumamente interesado en explorar las relaciones entre las fotografías y los textos, realiza fotografías de sus trabajos en la naturaleza y añade textos que describen esas fotografías. Una de sus mayores obras primas es *Paricutín Project* (1970) en un volcán de Paricutin, en Méjico.⁶⁹



David Nash, *Ash Dome*, Kew Gardens, Londres, 1977

Si Long y Fulton ha demostrado como el ritual y lo personal puede llegar a ser arte, el escultor británico, David Nash muestra con su obra como la práctica del arte puede llegar a ser una opción de vida.⁷⁰ Nash tiene una fascinación tremenda por los ambientes naturales, principalmente por los árboles, su mayor pasión es trabajar con ellos y con la madera. Realiza, por un lado, obras realizadas con plantaciones de árboles y por otro lado, esculturas con madera. Para este artista cada tipo de árbol tiene diferentes características con las que les gusta relacionarse y trabajar manualmente. En su obra *Ash Dome* (1977) plantó 22 árboles en círculo y los fue modelando a lo largo de

⁶⁹ Wallis, B., *Land and Environmental Art*, cit., p. 118, "Hutchinson arranged a band of white bread wrapped in plastic 76 m long along the rim of the Paricutin volcano. The bread took six days to grow mould: the warmth, moisture and vapour from the volcano accelerated this process. The fast-growing type of mould allowed the artist to record the continuous changes in the mould's decolouration and decay"

⁷⁰ Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, cit., p. 47, Nash: "I want a simple approach to living and doing. I want a life and work that reflects the balance and continuity of nature. Identifying with the time and energy of the tree and with its mortality, I find myself drawn deeper into the joys and blows of nature. Worn down and regenerated: broken off and reunited; a dormant faith revived in the new growth on old wood"

30 años, hasta crearse un “volcán” de árboles.⁷¹ Otra de sus obras que nos gustaría señalar es *Wooden Fish* (1982) ya que hace referencia a los templos japoneses⁷².

Nash ha sido ejemplo para la siguiente generación de *land artists*, jóvenes estudiantes estaban bajo la tutela de Nash, él les dejaba vivir y trabajar con él. Uno de estos estudiantes fue Andy Goldsworthy.

De la segunda generación de artistas europeos del *Land Art* el más importante es el inglés Andy Goldsworthy⁷³ (1956). Para él lo más importante es trabajar en la naturaleza, es decir, in situ, con materiales como el hielo, la nieve, las hojas, las rocas, etc., normalmente en forma de arcos, estalactitas o esferas. También recoge plumas de aves y las parte para hacer líneas en el suelo. Suele combinar estas plumas con hojas otoñales para hacer coloridos *collages* que son dispersos por el viento. Muchas de sus obras son efímeras y perecederas, tan sólo duran algunas horas, pero le da tiempo suficiente a Goldsworthy para tirar algunas fotografías en color de ellas. Más tarde las muestra al público en galerías de arte, museos e incluso libros.⁷⁴

Suele trabajar la mayoría del tiempo en Inglaterra porque como dice Goldsworthy en unas declaraciones al periódico *Time* indica que le gusta trabajar en Inglaterra⁷⁵. Prueba de ello son sus creaciones *Angel of the North* (1998) y *Steel Cone* (1991) en Gateshead, *Stone Gathering* (1993) en Northumberland y *Enclosure* (1990)

⁷¹ Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, cit., p. 46, “This was an idea locally inspired; hedgerows used for fencing are often made by such fletching. It also has considerable artistic precedent: elaborate topiary chambers were a feature in mediaeval gardens, while Alexander Poper apparently considered – and may have implemented- a scheme for planting at his celebrated garden at Twickenham a stand of trees that would grow to resemble a Gothic cathedral”

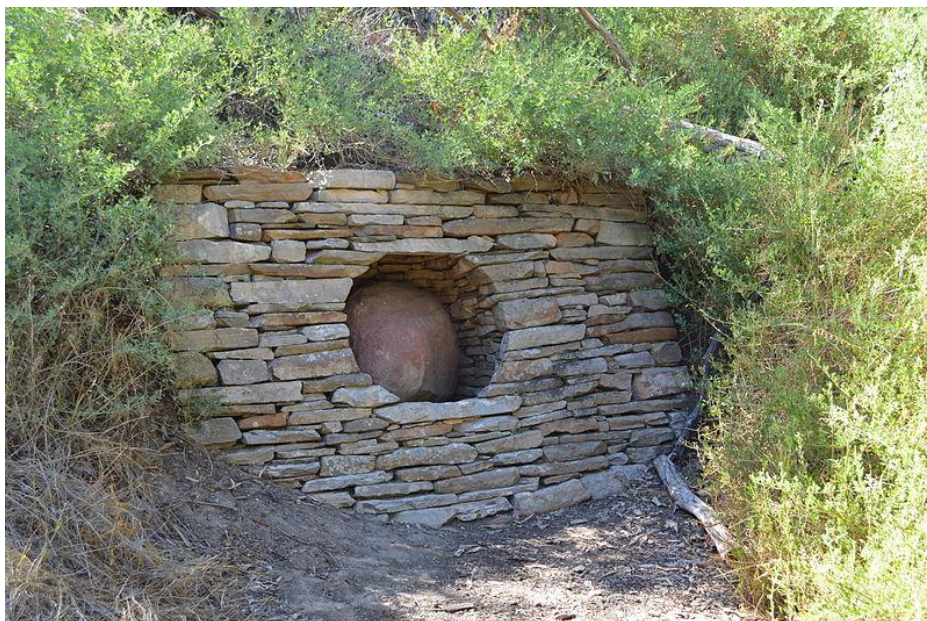
⁷² Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, cit., p. 50, “Nash’s sensitivity to the biomorphically suggestive forms inherent in Wood- what might be termed a reverence for the spirit of the material- drew comment from the Japanese for its relationship to Shinto, the pre-Buddhist veneration of nature spirits”.

⁷³ Malpas, W. *The Art of Andy Goldsworthy: complete works: special edition*, cit., p. 11, “Others British sculptors of Goldsworthy’s generation (all of these were born in the Fifties and early Sixties) include: Charlotte Baker, Jane Ackroyd, David Alesworth, Neale Andrew, Simon Allison, Janet Hedges, Stephen Hitchen, Rasheed Araeen, Lincoln Seligman, John Atkin, Daniel Harvey, Mandy Havers, David Begbie, Kate Blacker, Vicent Borghesi, Charles Quick, Kate Smith, Allan Sly, Michael Talbot, Colin Reid, Will Rogers, Mona Hatoum, Robert Persey, Tessa Pullan, Ian Rank-Broadley, Barry Mason, Robert Erskine, Rob Olins, Michael Pegler, Tracey Emin, Ron Mueck, Renato Niemis, Julian Opie, Adam Kops, Jeffrey Lowe, Sarah Bradpiece, Philip Brow, David Hugo, Peter Mountain, Olivia Musgrave, Neil Jeffries, David Jacobson, Helen Chadwick, Emily Hoffnung, Hilary Cartmel, John Crossley, Timothy Crawley, Kate Denton, Micky Donnelly, Andrew Horsfall, Kate Whiteford, Richard Wilson, Peter Ellis, Mo Farquharson, Catherine Fenwick, Gareth Fisher, Nicola Godden, Rowan Gillespie, Brian McCann, Jock McFayden, Andrew Sabin, David Saxon, Mark Wallinger, Thompson Dagnall and Denise de Cordova.”

⁷⁴ Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, cit., p. 50, “He is one of the very few of the recent artist in the landscape to make a virtue of fine photographic. While most others feel that photographic refinement obscures the true, non-photographic content of their work, Goldsworthy rightly finds it necessary for conveying the immaculacy of his efforts”

⁷⁵ Malpas, W. *The Art of Andy Goldsworthy: complete works: special edition*, cit., p. 15, Goldsworthy: “I understand best the places where I have worked most often. I have a large well to draw on when realizing works in Britain and consequently most of my permanent sculpture has been made there”

en Edimburgo. Sin embargo también ha viajado a otros países como Japón, Nueva York, California, Francia, Australia, Holanda entre otros.



Andy Goldsworthy, *Stone House*, Herring Island, Victoria, Australia, 1997

Para Nash y para Goldsworthy (y en general para la gran mayoría de *land artists* ingleses) es más importante y expresivo crear en espacios abiertos. Para Goldsworthy, por ejemplo es de suma importancia los alrededores⁷⁶. Pero para otros *land artists*, como los americanos Smithson y De Maria, consideran el espacio cerrado (*indoor*) tan artístico e importante como el espacio abierto (*outdoor*).

Muchas de las obras de los *land artists* cuestan bastante dinero y suelen necesitar patrocinadores, públicos o privados. Normalmente cuando hay un patrocinador suele ser una galería o un museo. Las obras más caras de *Land Art* suelen ser hechas por los artistas americanos, aunque los artistas británicos también necesitan dinero suelen ser cantidades bastante más pequeñas. Algunos de los artistas británicos han criticado a los *land artists americanos* por gastar mucho dinero en sus obras, ante esta situación cabría preguntarse si los *land artists británicos* están siendo hipócritas ya que ellos

⁷⁶ Malpas, W., *The Art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 107 “Andy Goldsworthy always speaks of the significance of the surrounding environment in his work. His sculptures are as much about the surroundings in which they are situated, as about the ‘sculptures themselves’. An exhibition inside, in a gallery, is always going to be a problem, then.”

también viven de su trabajo. Con todo, en nuestra opinión nos sigue pareciendo más respetuoso y consciente el *land art británico* que el *land art americano*.⁷⁷

Como vemos cada artista del *Land Art* tiene unos valores y características diferentes, unos hacen esculturas permanentes otros efímeros, unos usan máquinas para construir sus obras otros simplemente sus manos, unos dan más valor al espectador, mientras que otros casi no piensan en él (aunque lo tengan en cuenta). A unos les gusta trabajar en la galería de arte tanto como en la naturaleza a otros no. Como vemos los artistas del *Land Art* son diversos y el *land art americano* en muchos aspectos es polo opuesto del *land art británico*.



Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth*, Artpark, Lewiston, Nueva York, 1975

3. El camino de Richard Long

Para poder comprender el camino artístico recorrido por Richard Long, deberemos comenzar por sus años de estudiante. Richard Long abandonó la Academia de Arte del Oeste de Inglaterra, y se mantuvo trabajando en variopintos oficios, hasta

⁷⁷ Malpas, W., *The Art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 88, Para Richard Long: “My interest was in a more thoughtful view of art and nature, making art both visible and invisible, using ideas, walking, stones, tracks, water, time, etc, in a flexible way... It was the antithesis of so-called American ‘Land Art’, where an artist needed money to be an artist, to buy real estate to claim possession of the land, and to wield machinery. True capitalist art”

que solicitó la matrícula en la Martin's School of Art, de Londres. Esta institución era considerada el foco primario de innovación en el campo de la escultura en Inglaterra. El tiempo que pasó Long en la academia le otorgó la libertad de desarrollar su propia obra, alejado de las convenciones y ortodoxias vigentes. Es interesante apreciar que las ideas dominantes en la obra de madurez de Long ya están presentes palpablemente en sus trabajos de estudiante, así como en su temprana presencia en exposiciones internacionales. Ello nos muestra también cuán temprano su obra se ganó el reconocimiento del público. Asimismo, el grupo de colegas que se formó entonces resultó ser vital para dar forma a su carrera y establecer su posición en el discurso histórico-artístico.

Entender la tendencia académica dominante en la Martin's School of Art es básico para apreciar el desarrollo de nuestro artista. Frank Martin, jefe de departamento entre 1953 y 1979 transformó el departamento de escultura en un centro internacional para escultores profesionales. Este departamento viene asociado con frecuencia a la llamada *nueva generación de escultores*, caracterizado por su carácter revolucionario en el campo de la escultura. El departamento animaba a los estudiantes a adoptar formas no tradicionales de arte. Para Peter Atkins, jefe del Curso Avanzado de Escultura, los estudiantes debían considerar el contexto filosófico, el psicológico y el social para la realización de la obra artística. La metodología de Atkins tenía que ver con la consideración de la escultura como un objeto no terminado y animaba a los estudiantes a enfrentarse a las nociones preconcebidas del arte escultórico, más propias de galerías y museos que de la obra artística viva.

El contexto histórico social influyó en la carrera de Long mientras estudiaba en la academia. Los años sesenta fueron un periodo de cambio radical, en el que los valores y estructuras sociales cambiaban casi tan rápido como la propia vida cotidiana, radicalmente metamorfoseada por la tecnología. Evidentemente el arte no podía ser ajeno a semejantes transformaciones. En el comienzo de la década una obra de arte aún podía ser encasillada en dos amplias categorías: pintura o escultura. Sin embargo, en el ecuador de esa década aquellos artistas más innovadores empezaron a cuestionar tales fronteras en las formas de arte, fueron en busca de nuevas formas de expresión que, de acuerdo con sus inquietudes estéticas y personales que reflejaran los cambios que se estaban produciendo en la sociedad en ese momento. Este cambio de conciencia artística supuso el dejar atrás el modernismo y el comienzo de una nueva era estética, la

cual coincidió con el rechazo a la era tecnológica y con el aumento de interés por la ecología.

En el pensamiento de estos artistas era central la pregunta *¿qué podía ser una escultura?*, así como el deseo de relocalizar la ubicación de ésta; pasar del estudio al mundo real. Se trataba de un planteamiento que movía a nuevas actividades: un paseo en bicicleta, hacer autoestop, etc., actividades que invitaran al espectador a plantearse cuestiones respecto a lo efímero, el tiempo o la transformación. El objetivo último de esta corriente artística naciente era interrogarse acerca de la relación entre vida y arte.

Richard Long utiliza en esta época una variedad de materiales comunes y simples, con la intención de enfrentarse a las nociones clásicas de medio y forma, proceso creativo y significado. Como otros estudiantes de la academia, Long utiliza el tejado del estudio de escultura que como un lugar de trabajo secundario. Aquí realiza una serie de trabajos, en concreto esculturas de arena, una de las cuales era dividir el tejado en dos partes iguales y simétricas de arena amarilla y arena teñida de azul. Con el tiempo, y con la influencia de las condiciones meteorológicas, ambas partes terminaban mezcladas, creando formas naturales.

En el invierno de 1964, con dieciocho años, Long nos dejó la primera obra significativa de su carrera *Snowball Track* (el camino recorrido por una bola de nieve). A esta edad tan temprana ya estableció los parámetros formales en el seno de los cuales su obra se desarrollaría *a posteriori*. Así comenzó a inventar nuevos procedimientos artísticos ya que basó su arte en el contacto directo con el paisaje, donde la propia naturaleza es la materia prima. También debes decir que a esta no fue la única sorpresa a lo largo de los siguientes cuarenta años de su trabajo artístico.



Richard Long, *A Snowball Track*, Bristol, 1964

El arte de Richard Long es, según William Malpas,⁷⁸ una continuación tardía del Paisajismo Romántico inglés. Uno de los representantes más significativo de la sensibilidad inglesa por el paisaje fue el poeta William Wordsworth del que tanto aprendieron artistas, filósofos e intelectuales del siglo XIX. Para Malpas, Long fusiona el panteísmo del XIX con el conceptualismo de los años sesenta. De la parte del panteísmo, Long parece tomar la creencia de que todo está interrelacionado, que el universo es un todo, y ese todo es energía, podemos ver esto por su relación con el lugar, como un sitio especial, mágico, el sitio escogido por su sensibilidad para realizar su obra. Según Long “Caminar también es una oportunidad de descubrir lugares para hacer esculturas en áreas remotas, lugares de gran poder y propicias a la contemplación”.⁷⁹ Por otro lado, nuestro artista inglés, se aproxima al arte conceptual, porque no le da mucha importancia al motivo por el que se creó si no el propio acto de crear y la desmaterialización del objeto, como en sus caminadas, donde no hay un objeto en sí mismo, sino tan sólo el caminar como arte. Podemos intuir que, sus caminadas artísticas, son un intento de volver a conectar con la naturaleza como un todo, en cierta medida parece un echar de menos la conexión con la tierra que tienen los hombres de la prehistoria o ciertas tribus tribales.

En palabras de Anne Seumour, Long «no sólo ha penetrado más profundamente en el paisaje natural que nadie desde Turner, sino que ha llevado

⁷⁸ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 235

⁷⁹ *Ibidem*, p. 235

consigo el arte abstracto, creando así un nuevo arte que permite a todas las partes retener sus identidades propias, sin merma»⁸⁰. Ciertamente se puede decir que el arte de Long mantiene un cierto romance con la naturaleza, pero siempre teniendo en cuenta formas postminimalistas y ecologistas. Esta tendencia por parte de la crítica de localizar a Long en la tradición romántica inglesa ha sido una constante en los ochenta. En los años ochenta se desarrolló fuertemente, un acercamiento a la naturaleza de una forma emocional, surgiendo movimientos neorrománticos. Trataremos de este asunto con mayor profundidad en el capítulo 3.2 El caminar.

Afirma R.H Fuchs⁸¹ que Long atenúa conscientemente las connotaciones románticas, poéticas de su obra. Los paisajes elegidos por nuestro artista suelen ser agrestes, como los salvajes del Méjico, Nepal, Canadá, todos ellos están imbuidos de romanticismo: espacios que en la cultura romántica contemporánea, nostálgica de lo puro y natural, producen sentimientos de infinitud, soledad, panteísmo, asombro, eternidad y todos los elementos característicos del romanticismo en sentido amplio.

Quizá Long beba del romanticismo en cuanto el amor a la naturaleza y la necesidad de la fusión del hombre con ella, la soledad y el viaje como símbolo de la libertad⁸², pero Long se aleja del romanticismo como tal en cuanto metodología, ya que este artista va al encuentro de la naturaleza *in loci*, trabaja con ella y en ella, cosa que no hacían los artistas románticos del siglo XIX. La visión romántica de la obra de Long ha tenido sus detractores, uno de ellos fue Carl André, que siempre ha considerado Long un artista internacional, tanto en su reputación como en su propia perspectiva. Puede afirmarse que el reconocimiento de su obra ha sido mayor en exposiciones realizadas en el extranjero que en la propia Inglaterra. Aunque Long puede tener una cierta afinidad con las arideces de la tierras de Dartmoor o con los ríos ingleses, sus viajes a lo largo y ancho de los continentes le han llevado lejos de la tradición del *genus loci* (genio del lugar)⁸³.

En todo caso, la referencia a la herencia romántica en la obra de Long es sólo una parte del análisis de su arte. Como otros artistas de los sesenta (conceptualistas, minimalistas, procesuales, *arte povera* y de la *performance*) Long suprime las nociones de poesía y romanticismo, considerándolas interpretaciones excesivamente limitadoras,

⁸⁰ *Ibidem*, p. 236

⁸¹ *Ibidem*, p. 253

⁸² Ver el capítulo 2.2.2 El Romanticismo.

⁸³ Serota, N., "Walking abroad", en *Richard Long: walking the line*, Long, R. y Bonelli, S., New York, Thames and Hudson, 2002

que más tienen que ver con la Historia del Arte que con la realidad, y que considera demasiado tradicionales y convencionales. En palabras de Richard Long “mi arte ni es urbano ni romántico”⁸⁴

Nuestro artista inglés ha sido asociado con escuelas como la *Land Art*, el Minimalismo, el arte procesual⁸⁵, así como con artistas postmodernistas y conceptualistas. Long ha empleado formas minimalistas a lo largo de su trayectoria artística: círculos, líneas, hileras, elipses y arcos. Por otra parte, los materiales utilizados son característico del *Arte Povera*⁸⁶: barro, piedra, madera, corteza de árbol, huesos, hierba).

Con todo, Long nunca se ha identificado con la tendencia artística conocida como *Land Art*, afirmando que “a posteriori, veo mi obra más ligada a, por ejemplo el arte Conceptual, la desmaterialización del objeto de arte, el Minimalismo o inclusive el arte povera”⁸⁷. Aunque algunos estudiosos del *Land Art*, han clasificado a Richard Long dentro del *Land Art*, él propio no acepta esta clasificación. Long lejos de modificar la naturaleza de una manera irreversible, como en el *Land Art Americano*, siempre ha tenido el cuidado de no dañarla, además no acepta las magnitudes usadas en el *Land Art Americano*⁸⁸. Por eso, él nos indica con la frase anterior que no lo encasilemos donde no le corresponde, ya que aunque trabaja con la naturaleza y en la naturaleza, su también tiene raíces en el arte conceptual (ya que en sus caminadas a veces el objeto artístico es inexistente), en el arte minimalista (pues sus esculturas son simples y sencillas) y en el *Arte Povera* (por los materiales sencillos con los que crea en sus esculturas)⁸⁹.

Cabría puntualizar que es bien sabido que no es del agrado de Long el llamado *Land Art Americano*, con todo nos cabe decir que seguramente si concuerda con los

⁸⁴ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p 255.

⁸⁵ Ver 2.1. Del Minimalismo al *Land Art*

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ Wallis, C., *Richard Long: heaven and earth*, Londres, Tate Publishing, 2009, p. 34.

⁸⁸ Santos, L., et al., *Richard Long em Braga*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 1999, p. 2, Declara Richard Long en una entrevista que los artistas americanos del *Land Art*: “tenho um ponto de vista mais filosófico e eles eram mais físicos e, como diz, monumentais. O trabalho deles era todo acerca da propriedade, acerca da posse da era, sabe, comprar a terra e, então, realizar um trabalho de grandes dimensões, usando máquinas, para depois fazer fotografias aéreas. Eu sentia-me completamente distante da “land art” americana. Olhando para trás, estava muito mais próximo do espírito da “arte povera”, a tentar fazer arte como nada, e também da arte conceptual, porque as ideias são muito importantes no meu trabalho. Não apenas a sua parte física”

⁸⁹ Lobacheff, G., *Richard Long: São Paulo Bienal 1994*, London, The British Council, 1994, p. 5, “The medium of my work is walking (element of time) and natural materials (sculpture). For me, the label ‘Land Art’ represents North American monumental earthworks, and my work has nothing to do with that. I could say it perhaps has more in common with Italian Arte Povera (simple, modest means and procedures) or Conceptual Art (the importance of ideas).”

principios de lo que Paolo D'Angelo llama *Land Art Europeo* o *Art in Nature*⁹⁰. Nuestro artista tan sólo usa sus manos y pies para realizar su obra artística, no emplea grandes máquinas o herramientas como los artistas del *Land Art Americano*. El propósito de Long es no molestar, ser hasta cierto punto invisible, en armonía con la tierra, él actúa como aquellos senderistas más comprometidos con el cuidado del entorno: borra sus huellas, no deja basura detrás, no daña la naturaleza.

El arte de Long está asentado en su profunda afinidad con la naturaleza, a menudo expresada en solitarios paseos. Su arte es radical, pero no monumental como el de los *land artists americanos*. Al contrario que estos últimos, Long nunca provoca alteraciones significativas en el paisaje que recorre. Simplemente reajusta el lugar natural de rocas o vegetación, para crear simples formas geométricas. Las formas de sus esculturas son simples y directas: líneas, círculos y espirales. Sólo emplea los materiales no elaborados que la tierra proporciona, y la escala de sus esculturas está determinada por su respuesta a cada lugar o emplazamiento particular. Su obra siempre guarda un equilibrio entre las pautas naturales de un determinado lugar y su repetida utilización de un número limitado de formas arquetípicas. Su interés en la simetría, repetición y medición es evidente.

Long ha descrito su actitud artística como “arte abstracto realizado en lugares reales del mundo”⁹¹, considerando su obra como realista, en el sentido de que sólo utiliza los paisajes y lugares naturales que son comunes en cualquier zona del mundo. Según el propio Long, en su juventud quiso hacer de la naturaleza el objeto de su obra, pero de manera distinta, ya que intuyó que tanto el lenguaje como el ímpetu artístico asociados a aquélla necesitaban una profunda revisión. Long buscó con determinación superar las limitaciones del concepto tradicional de *representación* y desarrollar una obra que fuese el resultado del contacto más simple y directo con la tierra. Mediante un proceso exhaustivo y objetivo de medición del espacio-tiempo, el paisaje⁹² se convirtió en el objeto de la obra de arte.

Long afirma que para él no es suficiente tener una idea o concepto, tiene que realizarla⁹³. Esto le distingue de algunos de los conceptualistas más ascéticos para quienes el arte no necesariamente debe tener una plasmación en la realidad. Los círculos de piedra del artista inglés abrazan la sensualidad y belleza de los objetos de arte del

⁹⁰ Ver el capítulo 2.3 *Land Art Americano* y *Land Art Europeo*

⁹¹ Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: walking the line*, New York, Thames and Hudson, 2002, p. 34

⁹² D'Angelo, P., *Estetica della Natura. Belleza naturale, paesaggio, arte ambientale*, cit., p. 189.

⁹³ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit., p. 236

post-romanticismo y modernismo. Las obras de barro, piedra o terracota son objetos reales, sensuales, y satisfacen los criterios de los críticos modernistas, que exaltan el *objeto* de arte (Long suele poblar sus exposiciones de esculturas físicas). Las esculturas realizadas por Long, sobre todo en las galerías y los museos, suelen ser hechas con sus propias manos, al usar como material el barro lo que le da un aire más sensual que recuerdan a ciertas danzas tribales donde se untan el cuerpo o partes de este con barro.



Richard Long, *Muir Pass Stones, A Walk of 12 Days in the High Sierra, California, 1955*

Por otra parte, el arte de caminar es llevado a la perfección y convertido por Long en la prototípica figura del artista caminante (nómada o viajero). Este arte está basado en elementos conceptualistas y procesuales: la *idea* del caminar es básica en este sentido. Camina en círculos imaginarios o líneas rectas (en ocasiones divaga sin curso fijo, o camina lentamente, pero normalmente con cierta rapidez). En general, recorre rutas previamente trazadas en un mapa. El propio paseo se erige en escultura, en obra de arte. La obra podía ser tan larga como el paseo. El énfasis se pone en el acto mismo del paseo, en la experiencia real del caminar.

3.1 Piedras: círculos y líneas

Richard Long trabaja sólo con sus manos, seleccionando y agrupando los elementos que encuentra durante sus paseos en la Naturaleza. Estos elementos pueden ser piedras, ramas, hojas, corteza de árboles, maderas, etc., aunque normalmente sus trabajos los crea con piedras. Como veremos suele agrupar las rocas formando círculos

o líneas en un espacio de terreno escogido por él. Ningún otro artista contemporáneo ha trabajado como Richard Long las piedras.



Richard Long haciendo *Paddy Field Chaff Circle*, Maharashtra, India, 2003

Podría afirmarse que la relación de Long con algunos objetos en particular como las piedras, el barro y el agua es *sagrada*, y se observa un cierto paralelismo con el chamanismo y el animismo⁹⁴ en este sentido. En realidad, la *relación* del artista con estos particulares objetos es tan importante como los objetos y los lugares en sí mismos⁹⁵. Hay muchísimas líneas, así como caminos de enorme significación espiritual a lo largo y ancho del globo. Quizá, sin embargo las más impresionantes la de América (también visitadas por Long): las líneas de Nazca, los caminos rectos de La Quemada en Méjico, las Altas Sierras de California, las líneas de Anasazi en Nuevo Méjico.

Los círculos de nuestro artista inglés están muy relacionados con los círculos de la Prehistoria⁹⁶, y así mismo, tienen más que ver con formas artísticas ligadas a movimientos como Minimalismo, Conceptualismo y *Arte Povera*⁹⁷, que con el Romanticismo. Es verdad que la circunferencia ha sido dibujada desde hace miles de años⁹⁸, pero sólo en la época contemporánea se han diseñado con partes del paisaje.

⁹⁴ Ver el punto 10 del capítulo 2.2.3. El Budismo Zen

⁹⁵ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 285, Mircea Eliade escribió en Mitos, Sueños y Misterios: “las piedras y árboles sagrados no son adorados en su capacidad natural, sino en virtud de su carácter ‘hierofánico’, es decir, en virtud de su capacidad de manifestar lo sagrado, que ya nada es material o natural, ha perdido su condición mineral o vegetal”. La traducción es nuestra.

⁹⁶ Ver el capítulo 2.2.1 El arte prehistórico

⁹⁷ Ver el capítulo 2.1 Del Minimalismo al *Land Art*

⁹⁸ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 256, para Richard Long “Creo que los círculos pertenecen a los pueblos de todas las épocas de la humanidad. Son universales e intemporales,

Para que el espectador es más fácil comprender los círculos de Long al haber asimilando la circularidad empleados en el Arte Contemporáneo.

Según la opinión de Richard Long: “Se pueden decir muchas cosas acerca de líneas y círculos desde el punto de vista intelectual y teórico, pero en mi opinión el simple hecho de que tales imágenes no me pertenezcan, que sean compartidas universalmente y estén presente en toda la historia humana, las hace más poderosas que si se fueran una invención mía, una imagen típica del arte de R. Long. De esta manera se elimina mucha morralla artística de cosecha propia y personal.”⁹⁹ En esta declaración, nuestro artista nos da a entender que más allá del significado intelectual y teórico de las líneas y los círculos, lo que le atrae del círculo y de la línea es que tanto el uno como la otra han estado en la historia de la humanidad desde los inicios de esta, lo que les hace más accesibles y comprensibles al espectador, además Long insinúa que también es una manera de que el mismo no introduzca en su obra historias personales innecesarias. Así, por ejemplo, el círculo lo podemos ver desde Babilonia a la cultura griega, en los nativos de Norte América, en los Stonehenge, en el budismo y en el catolicismo¹⁰⁰. En cuanto a la línea es conceptualmente la expresión más universal de progresión, recuerda al camino y el caminar de movimiento humano¹⁰¹.

como la imagen de la mano humana. Para mí, esto es parte de su poder emocional, aunque no hay nada místico o simbólico en mi obra. Además son sencillos de realizar.”

⁹⁹ *Ibidem*, p. 273

¹⁰⁰ Alun, F. y Ryan, N., *Richard Long*, Milan, Electra, 1994, p. 18, “The circle represents the divine and its ceremonies all over the world in every age: the attribute given to Jupiter by the Persians, Stonehenge, the concentric circles of Zen Buddhism which symbolize the final stage of interior perfection, the circular movement of Buddhist monks around the stupa, of the Muslims around the Kaaba, of whirling dervishes around themselves, and of Catholic priests dispersing incense around the altar. And again, from the circle of canes in Shinto purification ceremonies, to the present century with the secular and revolutionary sublimation of Malevich’s circle and his search for a non-objective art, and the fourth dimension.”

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 18 “In his celebrated treatise *Point and Line to Plane*, Wassily Kandinsky defines the line as the trace of a point in motion. He contrasts it with extreme stillness and presents it as the most concise form of the infinite possibility of movement: a tension equivalent to the innate force of an element. ‘The horizontal line’, he explains, ‘is the most simple form and in the representation made of it by man, it corresponds to the line or the surface on which he stands or moves’”.



Richard Long, *A Cicle in Huesca*, Huesca, 1994

A diferencia de los círculos creados por otros artistas de la escuela *Land Art*, los círculos de Long están hechos a partir de pequeñas piedras, fáciles de transportar. Son piedras encontradas durante sus paseos en las montañas o en los ríos, en los desiertos o en la nieve, cogidas con la mano de la superficie de la tierra, como si quisiese decir que acepta y celebra lo que la *Gaia* le deja al encuentro. Sin embargo, en algunas de las obras efectuadas en las galerías, se pueden nutrir con piedras extraídas de canteras, también en este caso Long elige piedras de pequeño tamaño. En claro contraste con la enormidad y pomposidad de algunas obras de artistas *land artists americanos*¹⁰², los círculos de Long son “a escala humana”, en el sentido de que cada piedra presente en el círculo remite al contacto humano, de hecho a la mano humana. Uno siente que puede coger con las manos las piedras de Long: se trata de obras cercanas, amigables y que no empequeñecen al observador, sino que lo atraen con sentimientos agradables de la presencia del mundo natural, de sus texturas y materiales.

¹⁰² Ver 2.3. *Land Art Americano y Land Art Europeo*



Richard Long, *Midsummer Circles*, Anthony D'Offay Gallery, London, 1993

Las piedras son pequeñas, fácilmente transportables, y vienen del seno de la tierra. Todos ellos son obvios atributos, y sin embargo muy importantes. A diferencia de las plantas, césped o árboles, las piedras no desaparecen. Su conexión con la tierra donde han sido encontradas es muy íntima. No decaen y no mueren, como sí lo hacen las flores y plantas. Cabe destacar, por otro lado, los vínculos de las piedras con el misticismo oriental, en particular los jardines del Budismo Zen, y además es uno de los elementos más nombrados en las religiones orientales¹⁰³. Por otro lado, las piedras son muy aptas para ser fotografiadas (en especial en blanco y negro, técnica que Long prefiere utilizar, antes que el color, ya que el blanco y negro resalta las texturas superficiales de las piedras, profundizaremos más sobre las fotografías de Long en el capítulo 3.3. Fotografías y Mapas). Los argumentos dados más arriba son las razones más importantes para poder entender el porqué del papel preponderante de las piedras en la obra de Long.¹⁰⁴

Cuanto más de cerca se contemple los círculos de Long más diferencias se encontrará entre ellos. El principio unificador que subyace en general es un círculo aplanado situado en una galería o en exteriores. Se puede apuntar que el círculo de pizarra es el prototipo de círculo de Long. No es simplemente un círculo uniformemente cubierto de pizarra, el tamaño y forma de cada tabla varía, aunque Long prefiere trozos

¹⁰³ Ver capítulo 2.2.3 El Budismo Zen

¹⁰⁴ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 285. En palabras de Long: “en mis esculturas, una piedra es una piedra, aunque también utilizo otros materiales naturales como el polvo, el agua o el barro. Y lo hago para expresar su naturaleza propia, innata” La traducción es nuestra

largos y oblongos de pizarra. También se encuentran pequeñas piezas triangulares cortadas transversalmente. Otras piezas son largas y de forma rectangular, también con corte transversal. Algunos de los círculos de Richard Long están abiertos en el centro, la mayor parte de ellos miden entre cuatro y seis metros de diámetro. Long prefiere que sus círculos llenen el espacio de la sala de exhibición pudiéndose caminar a lo largo del límite exterior del círculo, pero no se permite que la sala domine al círculo, antes bien el círculo debe afirmar su propia presencia en la sala¹⁰⁵.



Richard Long, *Black White Green Pink Purple Circle*, Galerie Tschudi, Glarus, 1998

Richard Long crea sus líneas en el exterior con los mismos materiales que sus círculos, con piedras, maderas, agua o con su propio caminar. En sus obras de galería las líneas de Long suelen estar hechas a base de ramas que de alguna manera reorganizan el desorden de la naturaleza con sus estructuras geométricas para darle una mayor humanización. Estas estructuras, inevitablemente, codifican y controlan el mundo natural. Los materiales más utilizados suelen ser: maderas, agujas de pino, pizarras o piedras traídas del exterior como en caso de *Line de Piedras de Río* en la que Long realiza su obra en una galería con las rocas cogidas de un río.

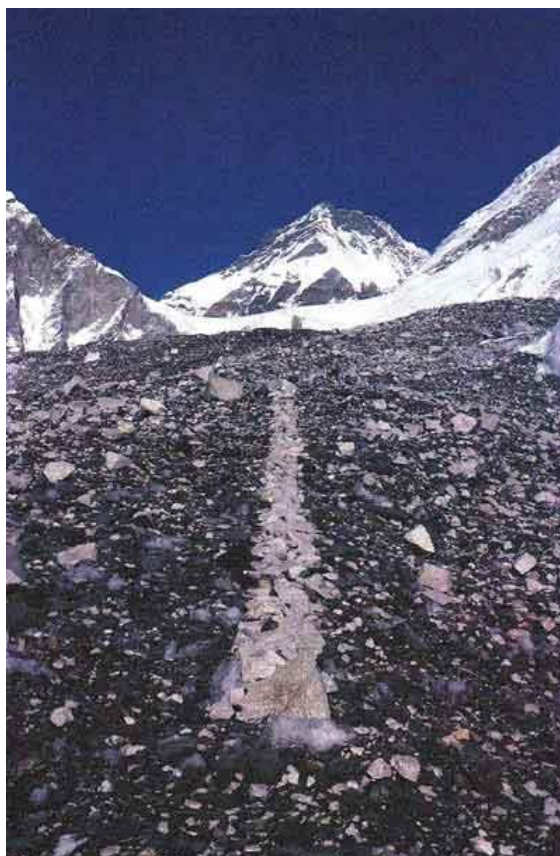
¹⁰⁵ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 280. Dice Long: "...una escultura puede ser desplazada, dispersada, arrastrada. Las piedras pueden ser utilizadas como marcadores de tiempo o distancia, o existir como partes de una enorme y anónima escultura. En un paseo por la montaña se puede crear una escultura sobre las nubes, quizá en una región remota; esto proporciona una libertad imaginativa acerca de cómo o dónde se puede realizar una obra de arte" La traducción es nuestra



Richard Long, *Line Of Lake Stones*, Antonio Tucci Russo, Turin, 1984

Es típico que las líneas de Long sean fotografiadas en perspectiva, enfatizando así la dirección de la misma, y el sentido del movimiento hacia el horizonte. También el fondo majestuoso ayuda a este efecto, como ocurre en *La línea de los Himalayas* (1975), en esta obra nos situamos en un extremo, apuntando el otro hacia la pendiente, y más allá hacia las montañas y el cielo. Esta técnica fotográfica, en perspectiva, hace que el ojo recorra la línea hasta su destino final. Esto es particularmente adecuado en el caso de *La línea de los Himalayas*, siendo esta cordillera considerada el techo del mundo. Afirman los escaladores que la sensación de escalar el Everest es adrenalínica porque se sabe que nada hay ya por encima. La obra de Long enfatiza el sentido de ascensión, de transcendencia, motivos arquetípicos de la religión y el chamanismo. Evoca el sentido del ascetismo, y el discurso místico acerca del vacío en el budismo tibetano¹⁰⁶. Los budistas, sobretodo los del Tíbet, pretenden alcanzar la iluminación a través del *Camino del medio*, enseñanza que promulga que para llegar al *nirvana* (iluminación) el camino a seguir es el intermedio entre la excesiva sensualidad y la auto-mortificación. Pretende, el practicante del budismo, a través de la meditación despegarse del sufrimiento. En esta meditación el fin es alcanzar el vacío interior, alejarse lo más posible del apego al mundo y a los pensamientos que a éste acompañan. La respuesta a esa búsqueda del vacío se muestra al mundo exterior con una actitud de sencillez y de simplicidad.

¹⁰⁶ Ver el punto 6)Vacio del capítulo 2.2.3. El Budismo Zen



Richard Long, *A Line in the Himalayas*, Los Himalayas, 1975

Las líneas nos hablan, en parte, del tiempo y de los procesos, del movimiento de un lado a otro, del significado del movimiento de un lugar a otro, con una estructura determinada. La línea lleva al espectador de un lugar a otro, siendo así que ésta no parece cambiar. La línea, como el paseo mismo, es diferente y sin embargo el mismo siempre. Cada etapa ofrece un nuevo punto de vista, una nueva forma de contemplar el paisaje; y sin embargo cada etapa de la línea de piedras o madera se parece a la etapa final. El principio y el final de la línea se convierten así en algo crucial. Long enfatiza el inicio de la línea al tomar la fotografía desde ella; el final de ésta también es enfatizado, extendiéndose en la distancia, perdida a veces en la niebla, a veces apuntando hacia un fondo montañoso, a veces perdiéndose en el cielo.

La obra de Long no ha sufrido grandes cambios desde que a finales de los sesenta encontró su “voz propia”. La crítica¹⁰⁷ sostiene que Long se ha mantenido en su estilo de una manera consistente. Uno todavía encuentra círculos, líneas y espirales en su obra treinta años después. Es probable que estos elementos del repertorio artístico de Long se mantengan hasta el final, hasta su última obra.

¹⁰⁷ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 286

Obviamente los círculos de mayor tamaño en la obra de Long son los paseos circulares que emprende, cuyo diámetro puede ser de muchos kilómetros. Algunos de estos se convierten en mapas y otros se sugieren en obras de texto. Estos últimos son círculos “imaginarios”, pero son tan significativos como los círculos de piedra susceptibles de ser «tocados». Sobre estos círculos paseados se hablará el capítulo 2.2 El Caminar.



Richard Long, *A line in Scotland Cul Mor*, Escocia, 1981

3.2. El caminar

Andar ocupa un lugar central en el arte de Long. Su arte está basado en el arte de andar, en el propio acto de pasear, en la propia esencia del caminar. Sus paseos se convierten en “paseos artísticos”. Crea al andar y al mismo tiempo el andar es el propio arte. Podría decirse que el caminar tiene dos funciones en Richard Long: una caminar como un arte en sí mismo y otro caminar como forma de realizar sus esculturas.

Fue gracias al dadaísmo que se dio en la historia del arte y de la estética el salto del museo al aire libre. El 14 de abril de 1921, en París, Dada realiza un viaje hasta la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre y fija una cita en frente de la iglesia, con este gesto Dada y sus acompañantes pretendieron realzar la importancia de las incursiones urbanas. Es a partir de experiencias como esta que se pasa de la representación del

movimiento a experimentar el movimiento como tal.¹⁰⁸ Pero es el viaje de Tony Smith en una autopista en construcción el que marca el punto de inflexión en el tema del recorrido, ya que muchos escultores a partir de este texto exploran el recorrido primero como objeto y luego como experiencia. “La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *Land Art*: la primera es la calle como singo y como objeto en el cual se realiza la travesía: la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*»¹⁰⁹ Para entender mejor esto podemos tomar de ejemplo a Carl André y Richard Long. Para el primero la autopista de Smith es la escultura ideal mientras que para Long el propio arte de caminar es arte, se podría decir que el andar es el objeto artístico. Con este salto Long pasa del objeto a la ausencia de objeto y el caminar de manera errática se convierte en una forma estética.¹¹⁰

Es en la obra *La línea realizada al caminar*, de 1967, donde por primera vez el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma, donde el objeto escultórico está ausente. Long realiza esta obra en un prado de Inglaterra, caminando una y otra vez siempre sobre la misma línea. En la fotografía se aprecia que dicha línea se dirige hacia unos arbustos al fondo, pero la sensación que da es que da la vuelta al mundo, nos transmite la infinitud de una línea interminable que nos recuerda un tiempo siempre eterno y permanente.

Mientras que *La línea realizada al caminar*, de 1967 realiza un objeto artístico con las huellas de sus pisadas. Para esta obra, Long tomó un tren en la estación de Waterloo que le llevaría hacia el suroeste, saliendo de Londres. Tan pronto como el tren llegó al campo Long bajó en la más cercana estación y buscó una localización apropiada. Caminando adelante y atrás hasta que el césped, aplastado, fue alcanzado por la luz del sol y fue visible como una línea. Long tomó una fotografía y volvió a casa en otro tren. Sin embargo, en *Autostop hacia Ben Nevis*, en 1967, donde Richard Long camina y hace autostop desde Londres a Ben Nevis, ida y vuelta, que le ocupan once

¹⁰⁸ Careri, F. *Walkscape. El andar como práctica estética*, Trad. de Maurici Pla, Barcelona, Gustavo Pili, 2003, p. 68

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 121

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 125-126 “En los años sesenta, quienes encarnarán las consecuencias de aquellas investigaciones [las deambulaciones] serán los artistas interesados en el espacio escénico de las performances y de los happenings urbanos derivados de Dada y también los escultores que prestaban atención al espacio de la arquitectura y del paisaje. En el campo de la escultura, el retorno al andar es parte integrante de una expansión más general de dicho campo... En sus obras podemos seguir de nuevo un hilo lógico que pasa por los objetos minimales (los menhires), por las obras territoriales del *land art* (los paisajes) y por los errabundeos de los *landartistas* (las caminatas).”

días. Utiliza un mapa y tira dos únicas fotografías que muestran esta caminata artística. No hay en sí un objeto artístico ya que el propio caminar es el objeto de arte y no deja huellas de sus pasos. Con todo podemos considerar esas dos fotografías y el mapa como parte del objeto artístico de esa caminata y por tanto considerarlas, además de cómo parte informativa del caminar de Long, como objetos artísticos. En este capítulo tomaremos más en consideración a las caminatas artísticas como punto de estudio y no tanto las esculturas hechas al caminar.

Conviene recordar que el arte de Long entronca con la adusta cultura de los senderistas profesionales. Tanto la ética como las prácticas del senderista profesional conectan con buena parte de su obra. El senderista busca espacios donde no encuentre multitudes. Quiere aventurarse durante días enteros en la espesura del bosque, llevando consigo todo lo que uno necesita. Con todo la obra de Long nada tiene que ver con aquellas actividades deportivas que llevan la adrenalina al máximo e implican riesgos. Sin embargo, como los senderistas, Long se equipa en sus paseos con los instrumentos característicos del senderista avezado: botas adecuadas, ropas impermeables, brújula, mapas, tiendas de campaña, sacos de dormir.

Muchos de los trabajos en movimiento de Long están formados por fotografías del paisaje por el que camina, y no incluyen objetos artísticos tales como círculos de piedra. Se trata a menudo de fotografías de nubes, montañas, bosques, lagos. Otras veces Long presenta mapas que ha usado para orientarse en sus paseos o escuetos textos donde nos facilita información de dicho paseo.¹¹¹

Si las fotos de filas, líneas, cruces, elipses y círculos atestiguan la presencia de objetos de arte reconocibles como tales, los trabajos en los que éstos no figuran enfatizan el hecho de que el paseo en sí es la obra artística. Estas fotografías no son instantáneas como las que uno haría estando de vacaciones, pero sirven a un mismo propósito: afirman *yo estuve allí*. Se invita al espectador a interpretar aquellas como un reflejo del paseo del artista. Las fotos de vacaciones tienen el mismo propósito. No basta con comprar postales o recuerdos: los turistas quieren tener *sus* propias fotos o videos de los lugares que visitan. Necesitan personalizarlos.

Gran parte del arte de Long consiste en medir distancias de camino, mapear y planear paseos y ejecutar éstos. Recorridos repetidos en el mismo paisaje, caminatas

¹¹¹Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: walking the line*, cit., p. 39: “In this way, the texts Works-like photographs and maps- ‘feed the imagination’, as Long puts it. They follow an idea, evoking its realization as a walk or as a sculpture made during a walk. In the absence of these phenomena, words, cartographic symbols and images made with a camera are the traces that remain”

reales, pero también artísticas. Rutas trazadas sobre imaginarios círculos o líneas. Paseos entre fenómenos astronómicos como amaneceres, eclipses o solsticios, como en *Caminando hacia un Eclipse Solar*, de 1999 donde Long alinea su caminata en cuanto el destino, la duración y la distancia con el sol, la luna y la tierra, o *Círculo al Amanecer*, de 1998, donde nuestro artista evoca el gesto humano con las fuerzas de la naturaleza.

Caminando en un Mundo en Movimiento, de 2001, puede servirnos de ejemplo para explicar la relevancia del cuerpo para nuestro artista inglés. Long usa su propio cuerpo como instrumento de su arte, con el realiza sus pisadas, siente las variaciones del tiempo, de la luz y del viento. Siente el peso de su propio cuerpo chocando contra la calzada, la velocidad a la que van sus pies y la distancia de sus pasos. Long con su cuerpo se relaciona con su alrededor, lo experimenta, lo siente y lo comprende. “Esto es una vívida sensación de la relación entre el movimiento del caminante y los cambios de su alrededor a través del uso de ciertas frases particulares -entre, en, al otro lado, a través de, bajo y encima -palabras que solamente tiene significados en términos relativos. En este sentido, el tema subyacente del trabajo es revelado: “gracias al caminar la conexión íntima entre el hombre y la naturaleza se revela””.¹¹² Es al caminar y sentir con el cuerpo lo que nos rodea cuando se re-establece la conexión entre el ser humano y la naturaleza, entre el hombre y la tierra, y es en ese momento cuando el hombre disfruta del lugar en el que se encuentra, del caminar, en el caso de Richard Long, del arte. También percibimos hasta qué punto el cuerpo se va convirtiendo más y más en el principal instrumento de su obra, ya en *La línea realizada al caminar* se aprecia la energía corporal latente en la hierba pisoteada.

El cuerpo no se puede borrar nunca, y podemos afirmar que en el arte de Long siempre ha sido dominante ese elemento de *corporeidad*, de presencia física, así como mental y espiritual. Un arte de *hacer*, pero también de *ser*. Ser como movimiento, como ritmo, como pasos, como un camino. En el movimiento, no hay división entre lo que se hace y lo que se es, así como tampoco hay división entre el caminante y el entorno. A la vez se es el camino donde pisa, el movimiento que se realiza al pisar y el cuerpo que se balancea en ese movimiento del caminar. Nos parece que a cada paso se va dejando atrás el camino realizado, que a cada paso nos adentramos de nuevo en el camino a realizar, pero, en realidad, nosotros somos ese camino, somos cada paso, somos el

¹¹² Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: walking the line*, cit., p. 33

movimiento, como si al caminar tuviésemos la experiencia que se puede tener en la meditación, donde el límite de lo que se es y lo que se hace desaparece para convertirse todo en uno.

WALKING IN A MOVING WORLD

BETWEEN CLOUD SHADOWS
INTO A HEADWIND
ACROSS A RIVER
THROUGH SPRING BRACKEN
UNDER A BEECH TREE
OVER A GLACIAL BOULDER

A
S
D
A
Y
W
A
L
K
I
N
P
O
W
Y
S
2
0
0
1

Richard Long, *Walking in a Moving World*, Powys, 2001

Como se ha visto, Richard Long usa su cuerpo como instrumento para crear su arte pero no se puede considerarse a Long como un artista de la llamada *performance*, si bien es cierto que hay algo de este arte en su obra. Siempre realiza la *performance* en privado, en la soledad que da la espesura del bosque o la magnificencia del desierto. Si realiza un dibujo a base de barro en una galería o erige un círculo u óvalo de piedras en un espacio público lo lleva a cabo antes de la apertura de la exhibición. Lo mismo con las *artwalks* (obras en movimiento); siempre son en solitario, sin espectadores o testigos, por lo que no puede enmarcarse a este artista dentro de las *performance*. Gloria Moure en su texto *Richard Long, el paisaje recuperado* nos recuerda que para Long “la acción y su continuidad o, más en concreto, sus esforzados periplos de caminante o la mera perspectiva de reiniciarlos en cualquier momento son ya la obra misma.”¹¹³ Para Long, el propio acto de caminar en sí ya es un arte aunque el espectador no lo llegue a

¹¹³ Moure, G., *Richard Long: Spanish Stones*, Barcelona, Polígrafa, 1999, p. 30

ver. El espectador llega a saber de ese caminar por las fotografías, los mapas o las obras de texto (sobre este asunto se tratará en el próximo capítulo)¹¹⁴

Afirma Long que el tiempo, el espacio y realización efectiva del paseo nada tiene que ver con el tiempo, espacio y realización por parte del espectador del acto de "consumir" dicha obra. Sin embargo, el arte de Long se desarrolla en paralelo con el auge de la *performance* (últimos sesenta y principios de los setenta), y por tanto alguna de las teorías de la *performance* tienen su plasmación en la obra de Long, por ejemplo en la respuesta que da este artista al entorno, permitir la espontaneidad, la casualidad y lo aleatorio. Así como la creación de arte en base a sencillos principios y repetir una acción varias veces o realizar acciones arbitrarias. Todos estos elementos son característicos de la filosofía y metodología de la *performance*, y están presentes en la obra de Long. Pero la obra de Long tiende a lo alejado, atenuado y suave, lejos de los excesos narcisistas y las estridencias de algunos *performers*.

Normalmente las rutas son planificadas previamente y plasmadas en mapas, para ser llevadas a cabo en la realidad posteriormente como en el caso de *Crossing Stones*, de 1987. Paseos en bosques, desiertos, planicies, pueblo y ciudades. Paseos en los que ocurren muchas cosas y otros en los que no sucede nada. Paseos normalmente en soledad. Paseos que dan lugar a multitud de esculturas en el camino y otros que tan sólo dan lugar a unas palabras en un marco. En definitiva toda variedad de paseos y resultados diversos, siempre fructíferos aunque no dieran lugar a una obra.

Al caminar uno pasa a un espacio diferente del habitual. El tiempo del paseo no es el tiempo de la jornada de trabajo rutinario y automatizado. Uno pasa a un tiempo no profano, sagrado. El caminar sacraliza el tiempo y el espacio. Esta vertiente religiosa del paseo puede resultar risible para algunos pero cabe afirmar su presencia en la obra de Long. Caminar despeja la mente, y que es una experiencia de simplificación y purificación. Para Richard Long "como ocurre con el propio arte, el caminar simplifica, limpia todo lo accesorio y permite concentrarte en lo fundamental. Para mí estos días de andar solitario y repetitivo, en lugares inhabitados son una forma de vaciar o simplificar mi vida...Mi arte es simplificación".¹¹⁵ Como vemos para Long lo importante es la

¹¹⁴ Careri, F. *Walkscape. El andar como práctica estética*, cit., pp. 154-156, "Deseando confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el mundo de la representación, Fulton y Long recurren al uso de mapas como instrumentos expresivos...en la obra de Long el andar es una acción que interviene en el lugar. Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica. Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente."

¹¹⁵ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit, p. 268

simplicidad, huye de lo accesorio y de lo innecesario, en esto coincide totalmente con el Minimalismo y con el Budismo Zen. Cabría decir incluso que tanto para Long como para el Zen lo importante es encontrar el vacío¹¹⁶: vaciar la mente, vaciar el espacio, vaciar el arte y una de las maneras con las que se puede hacer esto es caminar. Para Long el caminar es arte que conecta con lo importante y limpia lo superficial, para el Zen el caminar puede ser una forma de meditación para, al igual que Long, vaciar la mente y llegar a lo esencial.¹¹⁷ El gran sabio chino Chuang-tzu escribió: «es fácil dejar de andar, lo difícil es andar sin tocar el suelo» La paradójica frase es típica de la filosofía oriental, donde las cosas son simultáneamente *esto* y *no-esto*. En el taoísmo el caminar es en sí una actividad sagrada.

CROSSING STONES

A STONE FROM ALDEBURGH BEACH ON THE EAST COAST CARRIED TO ABERYSTWYTH BEACH ON THE WEST COAST
A STONE FROM ABERYSTWYTH BEACH ON THE WEST COAST CARRIED TO ALDEBURGH BEACH ON THE EAST COAST

A 626 MILE WALK IN 20 DAYS

ENGLAND WALES ENGLAND

1987

Richard Long, *Crossing Stones*, Inglaterra-Gales, 1987

Para Long las esculturas son una especie de celebración de la experiencia de encontrarse en un lugar y en un tiempo particular, algo así como celebrar un momento señalado con un poema o una canción. Las esculturas de Long se alzan espontáneamente, no son planeadas con adelanto. Podemos ver aquí cierta relación con el Zen, en tanto que el Zen pretende celebrar la vida con cada acto y también realza la importancia de la espontaneidad. Long habla, a veces, en términos poéticos y religiosos

¹¹⁶Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit, p. 345, para Long: “el paseo es, en ocasiones, una manera de desprenderse de muchas cosas; lo veo como una forma de expresar el principio zen del ‘aquí y ahora’. Pasar unos días en la soledad de la naturaleza es la forma más simple de establecer una relación de cercanía e intimidad con un lugar”.

¹¹⁷ Para mayor información ver el capítulo 2.2.3 El Budismo Zen

de su obra y afirma: “el arte debería ser una experiencia religiosa”¹¹⁸. Religiosa en el sentido de ir más allá del objeto que se tiene delante, como un embriagarse de él o un éxtasis emocional. Sin embargo nos aclara que no es un caminante religioso ni crea su obra por religión¹¹⁹.

En su obra *Mind Rock*, de 1992, Long camina durante once días con una roca en la cabeza. En este acto de caminar, con una roca, podemos similitudes del budismo Zen: en primer lugar, el paseo tiene lugar en Japón, además en él mezcla las ideas de contemplación porque tiene la roca encima de la cabeza nos remite a lo mental, y realidad sería representada por la roca esta comunión a través del acto del caminar es una especie de meditación zazen, ésta es un tipo de meditación donde el practicante está sentado en la posición de Loto y intenta contemplar sus pensamientos sin que le molesten, parece que Long con la piedra en la cabeza también quiere dar a entender que se puede caminar sin que la realidad o los pensamientos molesten e incomoden a lo que se está haciendo. Por otra parte, el texto aparece junto a una fotografía que evoca los jardines Zen japoneses, lo que parece indicar la relación de esta obra con el Zen.

En sus esculturas, Long “prácticamente nunca utiliza la verticalidad, signo monumental por excelencia; muy al contrario, sus formas elementales resaltan la horizontalidad y su integración con el terreno, de manera que la celebración apunta certeramente a la unión con el paisaje, más que a cualquier otra cosa.”¹²⁰ La escultura y el lugar son uno¹²¹, en una relación mística, en el sentido budista que todas las cosas están interconectadas, que la energía fluye entre ellas, en ese sentido el objeto (la escultura) y el lugar se unen, ya no son dos. En el Zen y en el Tao, el practicante de la meditación busca ser uno con el lugar y con el Universo.

Además cabría también destacar aquí como Long, al igual que los budistas, enfatizan la importancia de cada objeto y de cada acción, y la relación de los objetos con las acciones que ellos sufren. En cuanto a la importancia de los objetos, tanto Long como los practicantes de la meditación, tratan al objeto con el mismo cuidado y respeto,

¹¹⁸ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 349

¹¹⁹ Seymour, A., y Fulton, H., *Richard Long: Walking in circles*, New York, Thames and Hudson, 2002, p. 105: “I wouldn’t make any claims to be mystical. I think I get my energy from being out on the road, having the world going past me. That’s the time when I’m conscious in the world and in me. I suppose that’s the idea that some places are more potent than others.”

¹²⁰ Moure, G., *Richard Long: Spanish Stones*, Barcelona, Polígrafa, 1999, p. 32

¹²¹ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 351, Long nos explica que: “el material y la idea están en el lugar; la escultura y el lugar son uno, el mismo. El lugar es todo lo que es visible desde la escultura. El lugar para una escultura se encuentra al caminar. Cada obra es una sucesión de lugares particulares, una serie de hitos marcados durante el paseo. En esta obra el caminar, los lugares y las piedras tienen igual importancia”

por ejemplo, las rocas o el agua, son de suma importancia para los budistas como para Long, una roca no es simplemente una roca que se encuentra en el camino es mucho más, es parte de la naturaleza y para Long además es arte. Respecto a la acción, analicemos el caminar como arte de Richard Long. Long se concentra tanto en su caminar, en su arte, que entra en un estado no ordinario de conciencia, donde se fusiona con lo que le rodea y crea a partir de ello, como si entrase en un estado meditativo para poder crear en la Naturaleza, quizá se funda con el Cosmos como los yoguis al hacer yoga. Todo parece indicar que Long entiende el caminar en el sentido del budismo zen o taoísta, ya que para nuestro artista el caminar “se convierte en un fantástico foco de concentración. Quedo absolutamente absorbido por el lugar y también en mi propio trabajo”¹²². Aunque Long rehúye al concepto de meditación. Una persona religiosa o de tendencia mística hablaría de un ligero trance, una oración o una suave forma de contemplación espiritual, para Richard Long, sus paseos entendidos como arte, pueden dar paso a un modo de concentración, entendiendo, de esta manera, el caminar como meditación, o como terapia o quizá como de un “éxtasis artístico”¹²³.

M I N D
R O C K

BEARING A ROCK IN MIND

AN ELEVEN DAY WALK IN THE MOUNTAINS NORTH OF KYOTO

BEGINNING AND ENDING
LOOKING AT THE SAME ROCK
AT RYOANJI

JAPAN WINTER 1992

Richard Long, *Mind Rock*, Japón, 1992

Aunque sus esculturas alteran de cierta forma del mundo, ningún objeto puede alterar el mundo permanentemente, en esto también coincide con la filosofía Taoísta o

¹²² Malpas, W., The art of Richard Long: complete works, cit, p. 350

¹²³ *Ibidem*, p. 350, afirma Long que cuando camina “....alcanzo un estado de ánimo satisfactorio”. Lo que parece indicar que Long entra en un estado como de éxtasis o de meditación al caminar.

Zen, que respeta en primacía la Naturaleza y toma su inspiración del paisaje, y no impone nada a éste. En palabras de Long: “utilizo el mundo tal y como lo encuentro”¹²⁴, es decir, no lleva nada a la naturaleza que no sea de ella, llega a ella sin materiales de la civilización, no extorsiona el lugar, simplemente va allí, lo ve y usa lo que encuentra en la naturaleza, no lo contamina ni daña de manera irreversible. Digamos que Long ve el mundo, lo respeta, lo trabaja sin dañarlo, a sabiendas que en pocos días, o incluso a veces, en pocas horas, el lugar en el que realiza la obra se quedará como si Long nunca hubiese estado allí.

Como estamos viendo la actitud de Long tiene aspectos comunes a tradiciones como el Budismo Zen y el Taoísmo, aunque también encontramos conexiones con la religión de los indios de Norteamérica, con a las culturas aborígenes australianas, con al chamanismo y con la magia occidental. Long afirma sentirse honrado por la asociación que hacen de su obra con el Zen, pero él afirma que no ha estudiado ni práctica el Zen y que esa conexión con el Zen no es intencionada por su parte.

En la obra de Long nunca ha sido dominante un tono singular, sino que podemos hablar de una polifonía que abarca todos los sentidos. Se representa y evoca a la naturaleza en toda su majestad, misterio e intimidad. Long escoge lugares sublimes en los que caminar y dejar su rastro, pero también ha conseguido que lugares y escenarios que dábamos por conocidos adquieran un nuevo y más acusado significado: el punto de encuentro de una carretera y un río, el vuelo de un ave de paso. Sus observaciones del tiempo atmosférico, de animales y plantas encontrados en el camino se han convertido en una característica definitoria de su obra. Tan sólo raramente encontramos una referencia oblicua a otras actividades humanas, ya que lo habitual es que Long se centre en la solitaria experiencia de un mundo gobernado por el tránsito del Sol y los ciclos de la naturaleza¹²⁵.

Richard Long es un caminante impenitente que ha recorrido a pie grandes extensiones a lo largo y ancho del globo para realizar sus obras. Seguramente hay formas más sencillas, sedentarias de vida, sin embargo Long es el prototipo del artista como nómada, vagabundo, trotamundos. Evoca Long la participación mística con la tierra, con lugares, atmósferas y materiales orgánicos que los antiguos pueblos

¹²⁴ *Ibidem*, p. 349

¹²⁵ Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: walking the line*, cit., p. 33, Long: “Walking is a way of engaging and interacting with the World, providing the means of exposing oneself to new, changing perceptions and experiences, and of acquiring an expanded awareness of our surroundings perceptions and experiences, and through a deeper understanding of the places we occupy, we acquire a better understanding of our own position in the world”

compartían. Se trata de una *empatía panteísta* con el mundo característica de culturas pre paganas y anteriores a nuestra civilización, y que huyen deliberadamente de doctrinas, dogmas y manifiestos.

También se ha relacionado a Long con la tradición romántica inglesa, de cierta manera el amor por la naturaleza y por el caminar en ella se expresa también en Blake, Turner, Byron, Shelley y Constable. Long al igual que estos románticos hace referencia a los paisajes de forma romántica o emocional. Necesita interactuar con el entorno directamente y traducir el paisaje en toda su pureza y claridad, al igual que Turner o Constable. Como afirma Robert Roseblum: "Si pienso en un artista moderno que pudiera ser el continuador de la cadena nunca rota del romanticismo inglés ese es sin duda Long. Nadie como él perpetúa la imaginación, el sentimiento de artistas como Constable o Wordsworth. Su comunión mágica con la naturaleza, en contacto directo con ella."¹²⁶.

Un caso paradigmático es el del gran poeta y gran caminante Friedrich Hölderlin: poeta visionario y famoso por las grandes rutas emprendidas a lo largo de la Europa occidental en el tiempo que le dejaba su actividad profesoral. Esta pasión por las grandes rutas se manifiesta también en la obra de Richard Long. Con el gran pintor alemán C. D. Friedrich se hayan ciertas similitudes con la obra de nuestro artista, por ejemplo si la comparamos con el cuadro de Friedrich¹²⁷, *El monje junto al mar* o *El viajero sobre el mar de nubes*, vemos que al igual que en la obra de Long el personaje es anónimo y los dos quieren exaltar la grandeza y pureza de la naturaleza, el caminar es en solitario, hay una necesidad tremenda de acercamiento y de unión con la naturaleza. Sin embargo, no tenemos que quedarnos tan solo en las similitudes con el romanticismo ya que como otros artistas de los años sesenta, Long va más allá de esas asociaciones.

Como hemos visto, Richard Long, "explota" al máximo la tradición de caminar en la naturaleza. Decimos "explotar" en el sentido que lleva el acto de caminar a su máxima potencia, el arte, quizá deberíamos decir engrandecer. Creemos que con sus caminadas quiere demostrar al mundo que el arte va más allá de las consideraciones tradicionales del arte, y que el arte puede ser realizado fuera de la ciudad, fuera del consumismo artístico, fuera de la contaminación y del abuso de la tierra. Así mismo, creemos que quiere darnos un toque de atención hacia la impermanencia de las cosas, la fragilidad de la Naturaleza y la brevedad de la existencia. Long aunque solitario y

¹²⁶ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit., p. 255

¹²⁷ Ver capítulo 2.2.2 El Romanticismo

errante, no se olvida del espectador, al cual invita a penetrar en su obra a través de las fotografías y mapas como ya hemos ido indicando.

Que el caminar es arte nos lo ha demostrado con creces. Que Long no olvida las raíces del caminar deambulante pero a la vez re-inventa ese caminar haciéndolo arte. Long reafirma una estética de la sensibilidad y no una estética de la técnica, donde cualquier persona podría hacer arte pero no cualquier persona hace arte.

HEAVEN AND EARTH

MOVING BY DAY RESTING BY NIGHT

GLACIER CREEK GLITTERING WATER GLITTERING OBSIDIAN

EACH SLEEPING PLACE THE DREAMS AT EACH SLEEPING PLACE

NORTH SISTER KICKING IN SNOW-STEPS WICKIUP PLAIN EASY WALKING

AN ODD NUMBER OF MOUNTAINS AN EVEN NUMBER OF RIVERS

THE EARTH'S AXIS MAGNETIC NORTH POSITIVE MAGNETIC SOUTH NEGATIVE

THE WALK AS A TRUE PATH SOME FALSE MOVES

A 15 DAY WALK IN THE THREE SISTERS WILDERNESS OREGON 2001

Richard Long, *Heaven and Earth*, Oregon, 2001

3.3 En la galería: fotografías, mapas y obras de texto

Richard Long, además de caminar y realizar sus obras en los parajes por dónde camina, también hace fotografías, crea textos e esculturas en las galerías o museos, e incluye los mapas como parte de su obra artística. Las fotografías y los textos son luego presentadas en libros o en catálogos. En este capítulo nos centraremos en sus trabajos que presenta *indoor* (en las galerías y en los museos), principalmente las fotografías, los textos y los trabajos realizados con sus manos ya que en capítulos anteriores hemos desarrollado y explicado el trabajo de Richard Long *outdoor* (en la naturaleza).

Con esta forma de trabajar pretende Long acercarse al espectador, aproximar su obra a quien pueda interesar, reafirmando siempre la necesidad que él siente de

acercarse a la naturaleza. Es decir, quiere dar a entender al observador que el arte puede ser una cosa más libre de lo que ellos piensan, que puede ser hecha en cualquier parte del mundo, en cualquier lugar, ciudad o campo, que puede durar un instante o puede durar más de cien años, y que esas piedras colocadas por Long de cierta manera pueden no ser consideradas como arte pero ellas seguirán en la tierra por millones de años¹²⁸. Parece querer incitar a reflexionar al espectador sobre el tiempo, la fugacidad de la vida, la impermanencia de las cosas, la relatividad del tiempo, en el sentido de que para el hombre 50 años es mucho tiempo pero si miramos la edad de la tierra o del universo, 50 años no es tanto tiempo.

En una entrevista Richard Long declara que “las fotografías, las caminadas, las esculturas, los trabajos escritos, todos ellos son sólo unas variaciones formales, sólo diferentes maneras de ordenar las cosas para hacer las mismas cosas todo el tiempo”¹²⁹, toda la obra de Long versa sobre su arte en contacto con la naturaleza y lo hace usando su cuerpo, piedras, ramas, fotografías o mapas, pero todo ello forma parte de la misma manera de crear, además, en una caminada puede incluir o no, una escultura y/o una foto y/o un mapa y/o un trabajo escrito.

Por otro lado, en otra entrevista en Braga, nos especifica Long “diría que...todo trabajo comienza con una idea y que la idea es siempre una elección sobre lo que se hace. Puedo hacer una caminada y colocar piedras en el camino, o caminar para registrar el viento, o las cosas que vea a lo largo del camino que sean de color rojo; todas esas cosas las elijo yo y todo lo que se ve en un trabajo de texto es lo que yo decidí enseñar, de entre todas las experiencias y posibilidades ilimitadas de una caminada. Es eso lo que hago en mi proyecto artístico y el modo como el observador lo recibe es como lo ve y como lo comprende con su imaginación. Por eso, diría que los mapas, los trabajos de texto y las fotografías están dirigidos a su imaginación, sin embargo, las esculturas que se ven en la galería o en un jardín...tocan los sentidos directamente”, y añade más adelante que las esculturas “dan información de primera mano y las fotografías son información de segunda mano”¹³⁰.

Por lo que declara Long, tanto las caminadas y las esculturas, como las fotografías, los mapas y los textos escritos forman parte de su obra, pero las primeras

¹²⁸ Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, en *Richard Long en Braga*, de Santos, L. et al., trad. Samuel Gonçalves, Braga, Galeria Mário Sequeira, 1999, pp. 3-4

¹²⁹ Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: Walking the line*, cit., p. 309, traducción realizada por nosotros.

¹³⁰ Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, cit., p. 3, Nosotros somos los responsables de la traducción y del subrayado.

son “de primera mano”, mientras que las segundas son “de segunda mano”¹³¹. Como él indica, si el espectador realiza una caminata por donde Long realizó la suya o ve una escultura en la naturaleza o en museo de Richard Long, parece que nuestros sentidos se agudizan, nos sentimos más cerca de la obra, podemos caminar en ella o tocarla con nuestras propias manos, parece que son sentidas directamente, como “cuerpo a cuerpo”, por eso las llama de “primera mano”. Mientras que las fotografías, los mapas y los textos son menos directas según Long, ya que el espectador no se tiene la escultura delante de uno mismo ni está caminando por la naturaleza, por eso les llama Long “de segunda mano”. Las fotos, los mapas y los textos son una manera de transportar la experiencia de las caminadas a los museos y galerías, ya que de otra manera el espectador no sabría de los paseos de Richard Long, por lo que nos informan de cierta manera la experiencia del caminar. En este sentido están más encaminadas a la imaginación y a la memoria, en el sentido que no pueden ser tocadas o experimentadas directamente, están más enfocadas a la visión, a la capacidad de imaginar cómo sería aquel paseo o aquella escultura, o de recordar sus propios paseos. El espectador del museo y de la galería no experimenta el sujeto real de la obra: el paseo, la acampada en la naturaleza, la escultura realizada con ramas o rocas, ni la propia experiencia del artista.

¹³¹ Lobecheff, G., *Richard Long, São Paulo Bienal 1994, cit.*, p. 8, “The outdoor works and indoor works are complementary, although I would have to say the nature, the landscape, the walking, is at the heart of my work, and informs the indoor work. But the art world is received (mainly) ‘indoors’ and I do have a desire to present real work in public time and space, as opposed to photos, maps, texts, which are by definition ‘second hand’ works, and thus imaginative. For me, the different forms of my work represent freedom and richness – it’s not possible to say ‘everything’ in one way”



Richard Long, *The music of Stones*, Sinagoga de Stommeln, 2004

3.3.1 Fotografías y mapas

Como ya se ha indicado para Richard Long su obra se divide en dos tipos: la obra en sí y las huellas de esa obra (fotografía, mapas, textos...). Long dice “Mis fotografías son hechos que procuran hacer accesible el espíritu de aquellos trabajos que de otra manera serían irreconocibles”¹³² Para nuestro artista inglés la fotografía tiene una parte artística pero también una función práctica. A veces Long fotografía sus lugares de acampada sin la tienda, dejando constancia de las marcas que ésta deja en el terreno: la hierba aplastada, los restos de nieve alrededor. Estas fotos cumplen una función similar a las imágenes de la hierba aplastada por el caminante: dejar constancia de la presencia humana, eso sí una presencia no llamada a perdurar largo tiempo.

La fotografía eterniza una obra que puede estar localizada a millones de kilómetros o que puede desaparecer en pocos minutos y la aproxima al observador. Los trabajos de textos es otra manera de intentar explicar las caminadas y las experiencias personales que en ellas ha vivido, con las palabras cuenta una historia de lugares,

¹³² Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 329

acciones o del tiempo¹³³, son algo así como tomas fotográficas de vacaciones, cuya amalgama de sofisticada técnica sirve para el propósito de excitar la memoria del que las ve. Los mapas tienen una vertiente práctica, pues Long los usa como utensilios de trabajo, y una vertiente artística pues son mostrados, muchas de las veces, como parte de la obra estética de nuestro caminante.

Aunque en las fotografías Richard Long refleja lugares particulares, le gusta mantener en secreto su localización. Parece que no quiera que el espectador conociese la localización exacta, seguramente, para atenuar el impacto en el paisaje del público, o de alguna manera lo manchara. Como si quiera dar a entender que las intervenciones de Long en el paisaje le pertenecen, son sólo para él, el público no es invitado a compartir su composición en el momento de la creación, al contrario de los artistas de la *performance*. Pero Long no niega al espectador sino que quiere compartir sus obras, mostrándoselas en publicaciones fotografías o en galerías, además, en ciertas ocasiones invita al espectador a realizar la caminata por sí mismo, ya que deja indicado en el mapa por donde realizo su paseo. Aunque sus intervenciones de no suelen perdurar, siempre realiza una foto o un texto para mostrar su obra al espectador.

Al fotografiar las obras realizadas en exteriores, éstas se revalorizan, se mitifican y entran a formar parte de la memoria. El arte de Richard Long entre otras cosas, es también el arte de la memoria, en sentido que tanto Long como el espectador a través de la fotografía o del texto¹³⁴ parecen que puedan como revivir la experiencia del artista. La fotografía quizá sea una manera, aunque inconsciente, de mantener viva su obra en la memoria, y de que el espectador lo recuerde también. La fotografía sería una manera de mantener su obra en la memoria a la vez que una forma, aunque secundaria, de acercarse al espectador.

Las fotografías en por sí solas son incompletas como obras artísticas, como se ha indicado anteriormente necesitan que el espectador las “complete” utilizando su imaginación y memoria; recordando así lo que la experiencia real de la naturaleza caminando. Quizá en ello estribe la popularidad creciente del *Land Art*: que deja incompleta una parte de las esculturas para que el observador aporte el resto a partir de

¹³³ Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, *cit.*, p. 2, ante la pregunta de si adapta el medio artístico a las diferentes situaciones estéticas responde Richard Long: “Sim, escolho o meio para se adaptar à ideia. Por essa razão, se faço, por exemplo, um belo círculo de pedras nos Andes, é muito melhor tirar uma fotografia; mas, se faço uma caminhada na Grã-Bretanha e coloco uma pedra por dia na estrada, durante trinta e três dias, já é melhor descrever essa escultura usando palavras do que ter trinta e três fotografias.”

¹³⁴ *Ibidem*, p. 3, Long “as palavras podem contar uma história de tempo, ou de lugares, ou de ações, e uma fotografia pode mostrar um momento”

sus recuerdos del mundo real (porque el observador se solaza encuentra placer en descifrar e interpretar). Se trata de una suerte de interacción favorecida por la fotografía de la naturaleza. Es un hecho significativo, además, que para cuando las fotografías son expuestas, la mayoría de las esculturas de Long han dejado de existir, reabsorbidas en la propia naturaleza.

Las fotografías de Richard Long en su gran mayoría son en blanco y negro. Las piedras son muy aptas para ser fotografiadas, en especial en blanco y negro, técnica que Long prefiere utilizar, antes que el color, ya que el blanco y negro resalta las texturas superficiales de las piedras. Por otro lado, Richard Long evita con frecuencia aparecer en su obra en carne mortal, aunque dicha obra abunde en representaciones del artista. Long no incluye retratos suyos. Por ejemplo en *Walking the line* (2002) aunque aparecen fotografías que retratan a Long, éstas son tomadas en ángulo sesgado sobre los hombros, o también fotos de sus manos llevando a cabo una obra. No aparece el rostro en primer plano. Long aparece en sus obras como destellos, una vaga presencia. No es que haya salido del marco, sino que nunca estuvo allí en realidad. Nada más lejano de la larga lista de artistas que incluyen autorretratos como uno de los temas principales (Rembrandt, Van Gogh, etc.)

Algunas de las obras de Long son fotografías de lugares donde recoge una piedra y después la deja caer. Por ejemplo en *Lanzando una piedra en MacGillycud Reeks*¹³⁵ (1977). Se ve un promontorio rocoso, en la niebla. No hay ninguna obra de arte a la vista, ningún círculo de piedra, nada de hierba pisoteada por las botas de Long. Sólo el promontorio y la hierba. Así pues, Long sigue la trayectoria de una piedra que va tirando y recogiendo. En esta obra existe una extraña relación con el observador, ya que simplemente una foto, muy bien tomada y enmarcada, de un promontorio irlandés da entender que allí se realizó una acción, pero no vemos la acción ni sabríamos que se había realizado una acción si no fuese por el texto que explica la obra. No hay imagen alguna de la propia piedra, sólo una toma del paisaje en el que ha ocurrido. La fotografía de Long no es, pues, un foto reportaje; raramente fotografía algo en el momento en que ocurre. Cualquier fotógrafo enviado a cubrir el trabajo de Long no dudaría en tomar una foto del artista en el acto. Sin embargo las fotografías de este inglés se caracterizan por el vacío incorpóreo que haría las delicias de los monjes del budismo zen.

¹³⁵ *Macgillycuddy's Reeks* es una cordillera de Irlanda, del condado de Kerry, su nombre en irlandés significa "las pilas negras"

La relación entre los títulos y las obras de Long tiene un carácter minimalista, ya que la fotografía, la documentación y el título suele ser lo único que permanezca de la propia obra, efímera como esta es. Es a través de los títulos de las fotografías que Richard Long, que obtenemos información sobre la obra de arte y del lugar en el que se realizó.

La obra de Long *Un paseo por Dartmoor* (2001) es un trabajo fotográfico que ejemplifica la atrayente ausencia del paisaje de Dartmoor: una instantánea en color del paisaje del páramo: colinas desnudas, cubiertas de césped se alejan hacia el horizonte, un cielo azul, y dos pájaros en pleno vuelo. Se trata de la zona que rodea el río East Dart, el bosque de Wistman y la colina de Sittaford. Es este un lugar impregnado de una atmósfera que subyuga, llena de robles enanos y grandes rocas mohosas donde uno puede esperar encontrarse con las hadas de los cuentos de Grimm. En un sentido esta fotografía dice todo y nada. El vacío expresa lo lleno de significado, en el sentido de que *lo menos es lo más* del misticismo oriental¹³⁶. Quizá lo que subyugue a Richard Long en este páramo sea su pureza: es un lugar de nacimiento de ríos. Ello armoniza con el proyecto de nuestro artista: llegar al límite con un proceso o idea, alcanzando la esencia o fuente de la que mana. Así, una vez que el artista como caminante encuentra un río su inclinación involuntaria es seguirlo hasta su fuente.

Otra obra de 1992, *Piedras de la ribera de los ríos de Dartmoor* une una serie de ríos y arroyuelos característicos de Dartmoor. Long muestra una gran familiaridad con estos parajes, conocidos por él desde su infancia. El paseante disfruta con estos arroyuelos, aunque a veces deberá cruzarlos: empresa en general sencilla en el Alto Páramo del norte, pero más dificultoso al sur a medida que se enchanchan en su camino hacia la desembocadura. Un elemento característico de Dartmoor son los puentes de piedra, que permiten atravesar los ríos de la zona, así como las piedras usadas para pasar aquéllos. Estos elementos aparecen en la obra de Long constantemente. Los pesados pedruscos graníticos armonizan con el carácter pétreo y duro del paisaje de Dartmoor.

Por otra parte, los mapas en la obra de Richard, al igual que la fotografía, tienen una parte artística y una parte utilitaria, y también forman parte de sus caminadas. Hay veces que Richard Long usa el mapa de forma tradicional, otras que hace una circunferencia o una línea, como en *Diez Kilometros Caminando* (1968), en el mapa luego camina intentando seguir ese círculo o esa línea. Otras ves al contrario, camina

¹³⁶ Ver del capítulo 2.2.3 El Budismo Zen, concretamente el apartado 6 sobre el vacío

siguiendo una nube o tirando piedras con palabras y luego lo deja el camino seguido plasmado en el mapa o en fotografías.

Por supuesto cuando Long dibuja en un mapa utiliza una regla para producir al menos una línea casi perfecta. Sin embargo es imposible que camine en una línea recta a través de un terreno que presenta desniveles. Uno sabe bien que el caminar real en línea recta nunca puede ser tal, pero sí lo es en el concepto, en la mente. La idea de perfección causa tribulación en mucha gente: “nada es perfecto”. Pero la *idea* sí lo es. Y aquí las referencias ya platónicas ya de la mística oriental son abundantes.

Por ejemplo en su obra *Autoestop a Ben Nevis* (1967) la caminata fue documentada con fotografías, un mapa y texto. Estos elementos dan la suficiente información para que el espectador pueda imaginar las circunstancias del artista. El mapa nos muestra en concreto la ruta y el itinerario que siguió Richard Long en su caminata, cada localidad por la que paso Long está indicado en el mapa con las fotografías tomadas en ese lugar. Sin embargo, en su obra *En ningún sitio. Caminada de 131 en un imaginario círculo* (1993), traza un círculo en el mapa y camina dentro de ese círculo.

En *Notas sobre mapas* (1994)¹³⁷ Richard Long define el mapa así:

El mapa puede ser usado para realizar un paseo. El mapa puede ser usado para hacer una obra de arte.

Los mapas capas de información; ellos muestran la historia, la geografía de muchos lugares.

Un mapa es una artística y poética combinación de imagen y lenguaje.

Para me, el mapa es una potente alternativa a la fotografía, el tiene una función diferente.

El puede enseñar la idea de un trabajo en conjunto, no un momento.

El mapa puede mostrar el tiempo y el espacio en el trabajo del arte.

La distancia, los días de caminar, los campings, la forma de caminar, pueden ser enseñados en una concisa pero rica imagen.

En algunos de mis trabajos, encuentro el mejor lugar para realizar mis ideas particulares mirando primero el mapa.

El mapa puede decidir el lugar y la idea, uno u otro o los dos.

¹³⁷ Long, R. y Bonelli, S., *Richard Long: Walking the line, cit.*, traducción realizada por nosotros.

Los mapas pueden ser leídos de diferentes maneras, ellos son estándar y tienen un lenguaje universal.

Me gusta pensar que el mapa se convierte en familiar, objeto de confianza, algo para mirar sin fin, sin aburrimiento.

Puedo mirar al futuro planificado y al pasado completado.

El mapa es luz.

El mapa puede salvar mi vida.

3.3.2 Obras de texto

Los trozos de papel de Long son juegos de palabras que apenas alcanzan a expresar la realidad del caminar por la naturaleza. Son juegos semióticos conceptuales que apuntan hacia la poderosa naturaleza del *paisaje del alma* de Long.¹³⁸ La obra en texto de Long no “describe” el paisaje, como se entiende habitualmente. Se trata de palabras, fotos que recuerdan a la naturaleza, pero ella misma no aparece. La obra en texto no afirma “este es el mundo”, sino que capta pequeños trocitos del mundo, vistos desde una perspectiva subjetiva, en un día y estación concretos, y con un determinado ánimo. Long muchas de las veces indica la duración de cada paseo, de esta manera el espectador se hace una idea de dónde y cuándo tuvo lugar el paseo, y qué distancia se cubrió en un determinado tiempo.

Las piezas de texto pueden describir (o al menos intentarlo) los paseos de una forma más fidedigna de lo que puede hacer la fotografía. Uno puede ver una fotografía de un paisaje con piedras, pero sin una leyenda que indique que el artista paseó, pongamos por caso, veinte millas cogiendo una piedra y trasladándola a otro sitio, uno no sabría exactamente qué había ocurrido en la obra. Las piezas de texto permiten descripciones de eventos o conceptos que no necesariamente se ven reflejados en la fotografía.

La tipografía empleada por Long es la popular Gill Sans, caracterizada por su simplicidad estilística. Se trata de un tipo popular entre los tipógrafos y diseñadores, por su claridad, su economía extremadamente útil, sin adornos superfluos que reclamen atención por sí mismos. La intención de Long en su obra textual es ser tan simple y

¹³⁸ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 332, Long: “la idea de éste [el paseo] sólo existe en las palabras o la fotografía; o como dije anteriormente, la idea existe para ser rehecha cuando yo desee hacerlo. Las obras en sí desaparecen, pero la idea permanece.”

carente de adornos como sea posible. Tanto la tipografía como el diseño no pretenden llamar la atención sobre sí mismos (aunque por supuesto ello sea hasta cierto punto inevitable).

La obra de Long *Tres páramos, tres círculos* de 1982, puede considerarse arquetípica en este sentido. Un paseo a lo largo de su amada patria del suroeste inglés, tres de los páramos más importantes de la región (Dartmoor, Bodmin y Exmoor). La obra consiste en una enorme pieza de papel. Tres círculos concéntricos de palabras, impresas en color rojo, que dicen: *tres millas en Exmoor, dos millas en Dartmoor, una milla en Bodmin*. Las palabras están impresas en círculos para indicar una serie de cosas -el propio paseo en el campo, los círculos de piedra y el concepto de círculo en general, como símbolo y motivo principal de la obra de Long. En esta obra, Long hace una rápida y superficial descripción de un paseo. Las palabras tienen un cierto tamaño y color, así como un marco determinado. Las palabras escritas en el papel, sin embargo, nada tienen que ver con la experiencia de un paseo por los páramos ingleses, con sus súbitas lloviznas venidas de ninguna parte, su niebla impenetrable y, la vastedad de sus marjales y la soledad absoluta que transmiten.

Cada uno experimenta el caminar en la naturaleza a su manera. La mayoría percibirá una sensación de vastedad espacial; carencia de lugares habitados o marcas de distancias; la presencia del clima; su carácter siempre cambiante; los atributos del paisaje; la miríada de sonidos del mundo natural, así como el silencio; el ritmo del propio paseo; la sensación del propio cuerpo (pies, hambre, sed, respiración) y así con todo lo demás.

Lo que cuenta en la obra de Long puede ser la comunicación de un particular estado de ánimo (a la manera del budismo zen). La reducción a una o dos palabras, como en el caso de los *haikus* japoneses o chinos o en un poema modernista de Gertrud Stein o Ezra Pound. Por otra parte, debemos hacer notar una especie de melancolía del arte, en el sentido de que el arte siempre llega después y nunca puede reemplazar lo ocurrido.

Se ha destacado la abundancia de referencias musicales, de artistas como Bob Dylan, Johnny Cash y cantantes country como Nancy Griffith. En opinión de Long la música provee otra manera de tratar la emoción que provoca una obra¹³⁹. Si nuestro artista va a alguna escuela de arte para impartir charlas o dar algunas diapositivas,

¹³⁹ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, pp. 307-308

es habitual que acompañe cada una de ellas con una determinada melodía, normalmente country o folk.

La obra escrita de Long no puede considerarse en sí poesía, pero sí es cierto que emplea aspectos formales pertenecientes a la poesía: repetición, rima, aliteración, elementos visuales, sonidos. Primero viene el caminar, después el arte basado en aquél. Afirma Long que otros pueden caminar como él, pero lo que le diferencia es el arte que elabora a partir de sus paseos¹⁴⁰.

En ocasiones la obra de Long se basa en los datos sensoriales de su experiencia al caminar, así en *La lluvia golpeando en la tienda de campaña* (1997), donde recoge los sonidos que escucha en su caminar durante siete días por Irlanda. En *Línea de sonido* (1990) registra, acompañado por Hamis Fulton, los sonidos del camino: patos, perros, aves, fuego, lluvia...

WALKING IN A MOVING WORLD

BETWEEN CLOUD SHADOWS
INTO A HEADWIND
ACROSS A RIVER
THROUGH SPRING BRACKEN
UNDER A BEECH TREE
OVER A GLACIAL BOULDER

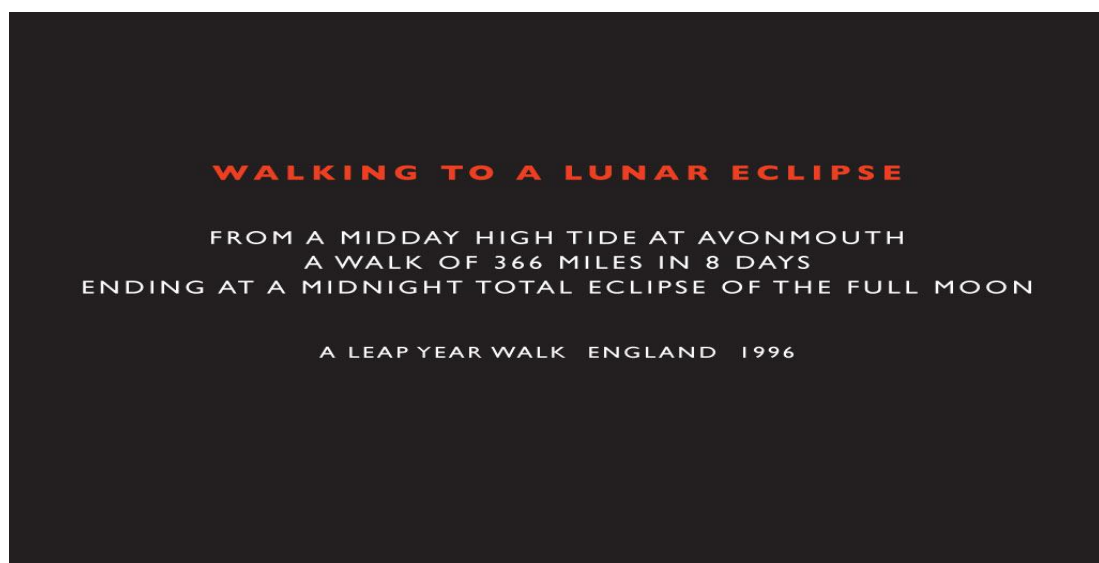
A
5
D
A
Y
W
A
L
K
I
N
P
O
W
E
R
S
2
0
0
1

Richard Long, *Walking in a Moving World*, Inglaterra, 2001

¹⁴⁰ Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, *cit.*, p. 4, Long considera que el acto de caminar es universal “porque toda a gente pode caminhar e, por isso, mesmo este meio simples de fazer o meu trabalho reflecte uma actividade humana universal. Mas também gosto de pensar que as minhas caminhadas são acerca de uma ideia nova e original sobre o acto de caminhar, que nunca antes foi concebida ou concretizada”

En *Caminando en un mundo en movimiento* (2001) Long describe su caminata de cinco días en Powys, en esta obra describe las diferentes relaciones psicológicas con los fenómenos naturales que se va encontrando en la naturaleza. El texto empieza indicando los fenómenos según la velocidad a la que se mueven, de los más rápidos a los más lentos: de la sombra de una nube hasta el movimiento de una roca glacial. Este trabajo concretamente es una vívida experiencia sensible entre los movimientos del caminante y los cambios alrededor de él, para dar este énfasis Long usa palabras como: entre, en, a través de, por medio de, bajo y encima, términos que sólo tienen significado de una manera relativa. Son términos que relacionan una cosa con otra, ya que necesitan un objeto para describir donde se encuentra alguna cosa. Long compara su posición con la localización de elementos de la naturaleza: Long está entre las nubes o Long está bajo los helechos, lo que nos muestra que su propio movimiento es señalado por los objetos que va encontrando. Con este trabajo pretende Richard Long mostrar la íntima conexión entre el hombre y la naturaleza.

En algunos paseos dominan las referencias especiales, como ya hemos visto anteriormente, mientras que en otros son las temporales, fundamente sus paseos en eventos de orden celestial, como el amanecer o la puesta del sol, así como eclipses lunares o lunas llenas. También es habitual que los ríos sean el punto de partida de algunos de estos paseos.



Richard Long, *Walking to a Lunar Eclipse*, Inglaterra, 1996

3.3.3 Dibujos y esculturas *indoor*

Las esculturas y dibujos realizados para las galerías, museos o jardines también tienen la función de aproximar al espectador a la naturaleza y hacerles más próxima la experiencia que podrían tener de sus obras efectuadas en la naturaleza.

Richard Long trabaja con sus manos en exposiciones formando círculos, líneas y óvalos, así como manchas de barro en la pared. Con estas obras nuestro artista alimenta los sentidos y evoca el aire libre, la libertad que encontramos en la naturaleza y los elementos de la tierra. Son objetos inmediatos y con una presencia física tangible. Los materiales de las esculturas realizadas *indoor* pueden ser traídas de la misma ciudad donde se realiza la exposición o pueden ser traídas de lugares lejanos, por eso la conexión con las esculturas *outdoor* es bastante explícita.



Richard Long, *Midsummer Circles*, Anthony D'offay Gallery, Londres, 1993

El espectador no experimenta el sujeto real de la obra, que es el paseo, la acampada en la naturaleza, la propia experiencia del artista. Por el contrario, el espectador debe situarse en el papel del artista, paseando a su vez, debe extraer de su propia experiencia lo que más se acerque a la experiencia del artista. En la sala de exposiciones el observador ha de realizar la conexión conceptual entre lo que ve ante sí y el lugar al que se refiere el artista. Los títulos de la obra de Long son fundamentales,

ya que sin ellos las pilas de piedra, las líneas de arbustos, no tendrían fundamento, estarían en la nada. Y Long no desea esa respuesta por parte del observador. Esas piedras que cubren el suelo de la galería vienen de un lugar particular (y son exhibidas así mismo en otro lugar también particular).



Richard Long, *Earth*, Tate St. Ives, 2002

Las obras hechas de barro son realizadas directamente en la pared de la galería, a primera vista parecen no que tienen una relación directa con la naturaleza ni con las obras de Long *out door*, pero para el artista inglés trabaja con el barro igual que trabaja con el agua en la naturaleza, en el espacio de la galería el barro hace la acción del agua, además hace visible y perdurable los gestos de las manos. El barro es el puente entre el agua y la roca, como una metáfora de “tierra líquida”. Otra cosa a tener en cuenta del barro es el carácter erótico de las obras de barro, con sus salpicaduras, sus gotas, que nos remiten a libertad de los gestos. Sin embargo, estas obras, al igual que las esculturas siguen los principios de orden y disposición, y siempre hay una relación entre el medio de trabajo y el significado. Algunas de las obras de barro de Richard Long refuerzan la

relación que tiene su obra con las teorías del Budismo Zen¹⁴¹. En la obra *Tierra* (2002) Long explora el concepto de *I-Ching*, la idea de reconciliación de opuestos (el yin y el yang), la imagen que existe temporalmente como recuerdo de la impermanencia, la energía hecha visible, la relación directa con los objetos, el orden y el caos.

Podemos ir un poco más allá y pensar que el artista hace además una nueva conexión con los artistas de la prehistoria, usando el mismo material con el que ellos pintaban y creaban sus utensilios.¹⁴² Una nueva manera de seguir conectado con la Tierra y de recordar que todos procedemos de ella. Además, nos traen recuerdos de los dibujos de los egipcios que dejaban el dibujo de la mano para alejar el «mal ojo». Los trabajos con barro realizados con las manos no hacen sino recalcar la exigencia de Long: *arte sin máquinas ni herramientas*. La herramienta, por así decir, es la mano desnuda. A menudo el barro gotea y mancha otras paredes. En los círculos de barro de Long la unidad básica es la mano humana, que dibuja un círculo al que se añade otro y otro, pero que tiene ese origen básico: la mano humana. Esta referencia al trabajo humano sin maquinaria sin utensilios, remite también a la prehistoria donde no había fábricas ni máquinas. Parece defender Long ante un trabajo dentro del modelo capitalista y materialista, un trabajo manual, de individuo a individuo, un trabajo y un arte más artesano, lo que implica una filosofía de vida más naturalista.



Richard Long making *River Avon Mud Arc*, Guggenheim, Bilbao, 2000

¹⁴¹ Ver capítulo 2.2.3 El Budismo Zen

¹⁴² Ver capítulo 2.2.1 El arte prehistórico

4. Richard Long y Henri Bergson: afinidades sensitivas

En este último apartado se van a analizar las conexiones entre el arte de Richard Long y el pensamiento filosófico de Henri Bergson. A primera vista podría parecer que poco tienen que ver uno con el otro, ya que Richard Long es un artista de la simplicidad y del silencio, de la segunda mitad del siglo veinte y Henri Bergson es un filósofo francés vitalista y espiritualista de finales del siglo diecinueve principios del veinte. Pretendemos iluminar en esta parte del trabajo las afinidades entre el arte de Richard Long y las cuestiones principales en la filosofía bergsoniana.

En los anteriores capítulos se ha estudiado como Richard Long prefiere de irse fuera de la ciudad¹⁴³, y dirigirse hacia la naturaleza como antes lo hicieran los filósofos y los artistas románticos. Encauza su arte en medio de sus paseos por los campos, las montañas y los ríos. Realiza sus esculturas con sus propias manos. Como si con el tacto sintiese la esencia de la roca, de la madera o del agua. Reniega de cualquier utensilio que haya sido utilizado durante toda la historia del arte, incluso de cualquier maquinaria ajena al arte.



Richard Long, *Nomad Circle*, Mongolia, 1996

Nuestro artista inglés no quiere entrar en el movimiento cultural de la ciudad. Rechaza el arte creado para el museo o para la galería de arte, aunque paradójicamente, al final, como se ha visto, acaba llevando parte de su obra a las galerías y museos (quizá

¹⁴³ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 104: “Long’s work, and land art in general, persuades people to look outwards, away from cities, towards the landscape, towards stones and water and all the rest of it”

usa el museo y la galería como la escalera de Wittgenstein, que una vez utilizada es retirada porque ya ha terminado su uso). Richard Long prefiere estar en soledad, en contacto con la naturaleza, que rodeado de multitudes. Su arte no es útil ni práctico, sino efímero y privado. Si tuviéramos que definir políticamente el arte de Richard Long le denominaríamos anti-capitalista, no-consumista, pacifista y ecológico. Creemos que por su forma de trabajar rechaza Long rechaza el consumismo del capitalismo, ya que sólo usa materiales que encuentra en la naturaleza y realiza obras específicamente para el consumo de museos y galerías. Pacifista porque su obra es no invasiva con la naturaleza, Long no quiere dejar huella en la tierra y tiene una actitud contemplativa y silenciosa hacia lo que le rodea. Y ecológico, porque es respetuoso con el medio ambiente, sin contaminar ningún espacio por el que pasa¹⁴⁴

Por su parte Henri Bergson, profesor en *Collège de France* y premio Nobel de literatura, aboga por un método del conocimiento que se centra en la intuición, gracias a la cual la filosofía daría un salto cuántico desde la cual podría renacer una nueva ciencia y una nueva sociedad. Como dice Bergson en su texto *Introducción a la Metafísica* “Filosofar consiste en invertir la dirección habitual del trabajo del pensamiento”¹⁴⁵, por lo que deberemos descender “al interior de nosotros mismos: cuanto más profundo sea el punto que toquemos, más fuerte será el impulso que nos volverá a la superficie. La intención filosófica es ese contacto, la filosofía es ese impulso. Vueltos al exterior por una impulsión venida del fondo, alcanzaremos la ciencia a medida que nuestro pensamiento se ensanche al esparcirse”¹⁴⁶. Es con la intuición que el filósofo llega más lejos, penetra en el interior de sí mismo y del objeto. Y es con la sabiduría que le da esa intuición que puede mejorar la filosofía e incluso al mundo del científico¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Marchan, S., *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, cit., p. 30, el *Land Art* “ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo...O, mejor dicho, en vez de explicar cómo la violación de la naturaleza a través de las diferentes contaminaciones y destrucciones es inseparable de unas condiciones sociales y económicas, en vez de desarrollar la campaña ecológica en el interior de este contexto, parece haberse refugiado en los paisajes lejanos como en un recuerdo necesario de la actual opresión de esta naturaleza. Y a pesar de que se le puede considerar como un acto de protesta mitigada contra la artificialidad del paisaje moderno avilizado, ha operado más como síntoma que como denuncia.” Consideramos que Richard Long no es en sí mismo un activista ecológico, ni él mismo se considera así, con todo creemos que por su respeto y amor a la naturaleza como *Madre Gaia*, se le puede considerar ecológico de sentimiento.

¹⁴⁵ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, trad. Manuel García Morente, México, Editorial Porrúa, 1999, p. 30

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 54-55

¹⁴⁷ García, M., “La filosofía de Bergson”, en *Introducción a la Metafísica*, de Henri Bergson, México, Editorial Porrúa, 2009, p. XXVII: “La filosofía ha de constituirse en el tiempo, como por su parte hace la ciencia, en progreso constante, según las intuiciones van siendo más frecuentes, más completas, más hondas”

4.1. La experiencia del objeto

Creemos que Richard Long y Henri Bergson son afines en cuanto a esa necesidad de tener presente la vida y el espíritu para llegar a una comprensión más verdadera de la vida. Long a través de sus paseos en con la naturaleza y con un arte simple y sensible a lo que le rodea, respetuoso y no-agresivo y sin esa necesidad de dejar huellas demuestra la sensibilidad hacia la delicadeza de la vida y de la naturaleza. Por otro lado, Henri Bergson con su filosofía del conocimiento intuitivo y su pensamiento sobre la fuerza vital intenta abrir nuestra comprensión a una nueva forma de aprender y aprehender la vida y el ser humano.

Por eso escribe Bergson “creo que en este momento la metafísica procura simplificarse, aproximarse más a la vida. Creo que hace bien, y en el mismo sentido debemos proceder todos. Considero que con ello no haremos nada revolucionario: nos limitaremos a dar la forma más apropiada a lo que es el fondo de toda filosofía, es decir, de toda filosofía que tienen plena conciencia de su función y de su destino. Es preciso que la complicación de la letra no haga perder de vista la simplicidad del espíritu.”¹⁴⁸ Nuestro filósofo francés defiende una filosofía que no pierda de vista la vida y el espíritu, que no se pierda en el concepto y en los análisis como hace la ciencia. A este respecto escribe García Morente sobre la intuición filosófica bergsoniana: “penetra en lo vital, aprehende el aliento del espíritu y engendra un conocimiento, no total, pero sí directo y absoluto de la vida”¹⁴⁹. El conocimiento intuitivo, al contrario que el conocimiento intelectual, no versa de lo parcial sino de lo absoluto.

Tanto Bergson como Richard Long desean, a través de su obra, mostrar a una nueva visión de la realidad, una sensibilidad diferente. Pensamos que cada uno a su manera rechazan el materialismo: Long con sus *walkings* y sus esculturas respetuosas con la naturaleza y Bergson con su visión intuicionista: “Lo que de ordinario llamamos un hecho no es la realidad tal como se le aparecería a una intuición inmediata, sino una adaptación de lo real a los intereses de la práctica y a las exigencias de la vida social. La intuición pura, externa o interna, es la de una continuidad indivisa. Somos nosotros quienes la fraccionamos en elementos yuxtapuestos, que responden aquí a palabras distintas y allá a objetos independientes...A la unidad viva, que nace de la continuidad

¹⁴⁸ Bergson, H., *Introducción a la Metafísica*, cit. p. 41

¹⁴⁹ García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p. XXVIII

interior, la sustituimos por la unidad artificial de un marco vacío, inerte como los términos que mantiene unidos.”¹⁵⁰

Según Bergson hay dos maneras de conocer: la inteligencia y la intuición. La primera una que da un conocimiento relativo, que depende del punto de vista y de los símbolos y que estudia el objeto por fuera, y la otra es, para el filósofo francés un conocimiento absoluto, ya que penetra en el objeto mismo. “La primera depende del punto de vista donde uno se coloque y de los símbolos con que nos expresamos; la segunda no se toma desde ningún punto de vista y no se apoya en ningún símbolo. Del primer conocimiento se dirá que se detiene en lo *relativo*; del segundo, siempre que sea posible, que alcanza lo *absoluto*”¹⁵¹ A través de la intuición se penetra en el objeto, el observador se hace uno con él y se llega a conocer en su plenitud, mientras que con la inteligencia no se llega a un conocimiento absoluto sino relativo, ya que se analiza a partir de ciertos enfoques, de ciertos conceptos ya predeterminados¹⁵².

Según Henry Bergson: “llamamos intuición a la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente inexpressable. Al contrario, el análisis es la operación que resuelve el objeto de elementos ya conocidos, pues, en expresar una cosa en función de lo que ella no es”¹⁵³. En la filosofía bergsoniana la intuición es sensible y por eso incommunicable, no sirve como aprendizaje de unos a otros, sino que la propia persona tiene que vivirla por sí mismo.¹⁵⁴ Digamos, en resumidas cuentas, que el conocimiento por intuición¹⁵⁵ no puede transmitirse por signos o símbolos, ningún lenguaje podría expresarlo y si alguno lo intentase, si la inteligencia pretendiese analizar ese conocimiento tendría que dividirla

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, M., *La unión del alma y el cuerpo* en Malabranche, Brian y Bergson, trad. de Jesús M^a Ayuso Díez, Encuentro, Madrid, 2006, p. 118 (texto extraído de *Oeuvres*, pp. 319-323)

¹⁵¹ Bergson, H., *Introducción a la Metafísica*, cit., p. 5

¹⁵² García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p. XXVII: “La intuición no puede ser intelectual, ni la inteligencia intuitiva. Lo que ocurre es que la intuición, la visión directa de lo profundo del ser, se vierte pronto en conceptos; la intuición se intelectualiza. Pero entonces se mata, a sí misma”

¹⁵³ Bergson, H., *Introducción a la Metafísica*, cit., p. 7

¹⁵⁴ García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p. XXIII: “Pero la intuición sensible es incommunicable. He aquí su pecado. El único medio de comunicarla es que la sienta el otro a su vez. Por ser incommunicable, es inutilizable prácticamente, y no nos da un conocimiento que sirva para prever otros y disponer la vida en consecuencia. Para que la intuición sensible sirva, es preciso, por decirlo así, deshacerla en polvo de conceptos y retener los que convienen, olvidando los demás; es preciso intelectualizarla. Mientras esta intelectualización de la intuición se hace sobre la materia, no hay inconveniente alguno, porque la materia y la inteligencia están de acuerdo. Pero cuando el análisis intelectual se dirige sobre la vida interior del espíritu, entonces se sustituye un alma materializada y falsa al alma espiritual activa, y lo que se analiza y disecciona es el rastro inmóvil dejado por el movimiento”

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. XXII: “...cuando estamos directamente en presencia de una nueva cosa, sentimos una especie de desconcierto, una admiración, al ver que los marcos preparados por la inteligencia no tienen aplicación en este caso. Esa admiración, ese desconcierto, proviene de que estamos conociendo sin conceptos, de que estamos conociendo por intuición”

usando conceptos, dando énfasis a unos y dejando en el olvido a otros. Si estos conceptos versan sobre la materia no habría problema pero si se analiza el espíritu entonces es cuando en vez de conocer al alma activa se conoce al alma materializa, ya que se “mata” al movimiento y sólo se contempla la huella seca de este.

En nuestra opinión lo que llama Richard Long como “arte de primera mano”¹⁵⁶ o que “toca directamente los sentidos” sería comparable con el conocimiento intuitivo de Henri Bergson en el sentido que el observador “toca” el objeto artístico directamente y lo intuye por sí mismo. Para Long sus esculturas y sus caminadas son sensibles a nuestros sentidos de una manera directa, sin intermediarios, en palabras bergsonianas sin conceptos que bloquen la experiencia ya que para Bergson es a través de la intuición se alcanza el conocimiento *absoluto* del objeto. El observador que tiene una experiencia, por ejemplo, de un paisaje, tiene una manera concreta de instalarse en esa experiencia, a la vez que lo siente de una manera concreta, esta manera de sentir e instalarse particular de cada individuo es llamado por Bergson intuición, esta intuición es incomunicable a otro espectador de dicho paisaje, para poder saber lo que es esa intuición de ese paisaje se deberá invitar a tener la experiencia por sí mismo¹⁵⁷. Esta también es la actitud de Richard Long respecto a sus obras, el espectador debe tener la experiencia por sí mismo, cuanto menos mediaciones entre el objeto artístico y el observador-experimentador mejor. Resumiendo, la intuición bergsoniana se asemeja a la experiencia que define Richard Long como “el arte de primera mano” en el sentido que ese arte más cercano y directo hace que el observador a través de sus sentidos perciba de una manera directa y única el objeto artístico.

Para Henri Bergson por mucho que te cuenten o te muestren un lugar, una situación o un personaje no obtendremos la misma sensación que visitando el lugar, viviendo esa situación o conociendo personalmente a ese personaje. Bergson escribe en *Introducción a la Metafísica*: “En vano se combinarían indefinidamente todas las fotografías de una ciudad tomadas desde todos los puntos de vista posible; no equivaldrán a ese ejemplar en relieve que es la ciudad por donde se pasea...Una imagen tomada desde un punto de vista, una traducción hecha con ciertos símbolos, son siempre

¹⁵⁶ Ver capítulo 3.3, “En la galería: fotografías, mapas y obras de texto”

¹⁵⁷ García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. XXXIII “Hay una manera de comunicar la visión inmediata, y es invitar a la otra persona a que, a su vez, la realice. El conocimiento desde fuera es siempre comunicable por conceptos, frases y palabras. El conocimiento por dentro, la intuición, no es comunicable más que invitando al interlocutor a realizarla a su vez”

imperfecta en comparación con el objeto cuya imagen se ha tomado o que los símbolos buscan expresar”¹⁵⁸

Con esto nos demuestra Bergson que, por ejemplo, una fotografía de un paisaje o de una ciudad no podrá sustituir a la experiencia del supuesto espectador de caminar por ese paisaje o ciudad. En esto coincide plenamente con la estética de Richard Long, ya que lo más importante para Long es sentir el lugar en el que realiza su obra y la obra en sí mismo. Tanto para Bergson como para Long la experiencia vivida por uno mismo es incomparable con la experiencia contada por otro.¹⁵⁹ Para Long que el observador vaya a la galería o al museo a ver su obra lo considera necesario para hacer próximo su arte pero valora mucho más que vaya a la naturaleza a sentirla por sí mismo.

Podríamos definir la intuición bergsoniana como “la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto en elementos ya conocidos, es decir, comunes a ese objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que ella no es. Todo análisis es, entonces, una traducción, un desarrollo por símbolos, una imagen tomada desde sucesivos puntos de vista en que se señalan otros tantos contactos entre el objeto nuevo, que se estudia, y otros que se cree ya conocer. En su deseo eternamente insaciado de abrazar el objeto en torno del cual está condenado a completar la representación siempre incompleta; varía sin cesar los símbolos para perfeccionar la traducción siempre imperfecta. Prosigue, pues, hasta el infinito. Pero la intuición, cuando es posible, es un acto simple.”¹⁶⁰. Tener la experiencia del objeto sería la intuición, mirarlo a través de una fotografía o analizarlo con palabras u otros símbolos nos aproximaría al objeto de una manera relativa y no absoluta.

Para Bergson el conocimiento de los conceptos es un conocimiento más científico, y tiene como objeto conocer para servir un fin concreto. “Cuanto más servicio para el análisis, es decir, para un estudio del objeto en sus relaciones con todo los demás, puedan prestar las ideas abstractas tanto más son incapaces de remplazar a la intuición, es decir, a la investigación metafísica del objeto en lo que tiene de esencial y

¹⁵⁸ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, cit, p. 6

¹⁵⁹ García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p XXII “Si alguien se empeña en describirme un paisaje determinado que yo desconozco, tendrá que proceder por análisis. Dividirá el paisaje en sus elementos. Me hablará, primero, del color, de la luz, de los matices; luego de las masas y de la perspectiva; luego de los objetos; se verá forzado a buscar, en el montón de imágenes muertas, unos símbolos equivalentes; reconstruirá el paisaje con elementos similares de otros paisajes. Pero todos sus esfuerzos conducirán, a lo sumo, a darme una nueva idea que me servirá acaso para reconocerlo si paso por ese sitio. Pero ¡qué diferencia entre esa idea y la intuición viva e inmediata!”

¹⁶⁰ García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p. XXIV, *simpatía* es “un saber que no sabe que sabe, un saber que siente, que intuye sin conciencia, y dirige ciegamente la acción adonde tiene que ir”.

de propio. Por un lado, en efecto, estos conceptos puestos en línea no nos darán jamás sino una recomposición artificial del objeto del que sólo pueden simbolizar ciertos aspectos generales y en cierto modo impersonales, es en vano, entonces, suponer que se aprehende con ellos una realidad de la que se limitan a presentarnos la sombra”¹⁶¹. Bergson señala con este texto que con la inteligencia sólo se conoce el objeto de una manera general e impersonal, como si sólo nos diese la información que daban las sombras a los encadenados de la caverna de Platón.

Creemos que Long al realizar un arte en la naturaleza, creado con sus propias manos y respetuoso con el hábitat que le rodea, no le es afín el conocimiento científico, sino más bien el conocimiento intuitivo, sensitivo, personal y único. Afirmamos con rotundidad que para nuestro artista lo importante es el sentir, el aprehender el objeto artístico de una manera individual y particular. Además para Long lo importante es conocer y conocerse, experimentar la vida desde sus diferentes matices y ángulos¹⁶². Por todo esto creemos que aboga más por un conocimiento intuitivo respecto al objeto que por un conocimiento de la inteligencia, al igual que Henri Bergson.¹⁶³

Para nuestro filósofo el lugar de la intuición¹⁶⁴ es nuestro interior. El mundo exterior lo podemos conocer intelectualmente pero no podemos conocernos a nosotros mismos intelectualmente sino intuitivamente ni podemos conocer el exterior de una manera absoluta con la inteligencia. Como ya se ha dicho ese conocimiento intuitivo de nuestro interior es incommunicable, pero quizá con las imágenes nos podamos acercar a él de una manera más fiable que con los conceptos. “Los conceptos manifiestan lo general, lo común, lo inmóvil, y cada uno una parte del objeto y ninguno su último resto inefable. Además, los conceptos no sugieren, señalan; y les está en absoluto prohibido contradecirse, so pena de hacerse absurdos e incomprensibles. Pero lo inefable, lo singular, es siempre absurdo e incomprensible –al parecer, y según la lógica de la extensión-. Damos, pues, todavía una ventaja a la traducción en imágenes de la intuición

¹⁶¹ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, cit., p. 11

¹⁶² Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, cit., p. 5, “se cada indivíduo tomar conta da sua própria vida, então o mundo será transformado para melhor. Por outras palavras, tudo o que necessito fazer é responsabilizar-me pela minha vida, através da minha arte e, se o fizer suficientemente bem, então tudo o mais pode resultar disso”

¹⁶³ García, M., “La filosofía de Bergson”, cit., p. XXI, en palabras de García Morente “el conocimiento científico renuncia a ver -intuir- para prever -enlazar- y sustituye a la realidad concreta una serie de símbolos que nos permiten manejarla en nuestro provecho. Esos símbolos son los conceptos.”

¹⁶⁴ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, cit., p. 43 “Me parece que la intuición se comporta a menudo en materia especulativa como el demonio de Sócrates en la vida práctica; por lo menos comienza en esa forma, y en esa forma también sigue dando sus manifestaciones más claras: prohíbe”

del yo; la ventaja está en que las imágenes sugieren y empujan, en cierto modo, el espíritu hacia la intuición misma, cosa que los conceptos no pueden hacer.”¹⁶⁵

Los conceptos, son los utensilios de la inteligencia, sólo son útiles para comprender la materia, para analizar las cosas exteriores. Son buenos para el lenguaje científico y matemático pero no lo son para tratar sobre el alma del ser humano, se quedan pequeños, como fuera de lugar. Son demasiado generales, según Bergson, para tratar la particularidad del interior del ser humano, del espíritu del hombre. Los conceptos se quedan pequeños e inútiles a hora de hablar de lo inefable, de lo inaprensible. Pero el ser humano no está desvalido ante la intuición, de cierta manera, puede ayudarse de las imágenes, ya que, ellas son la metáfora que usa el espíritu para alcanzar la intuición.

Como ya hemos visto las obras de las galerías y museos es considerado por Richard Long como “arte de segunda mano”. Las fotografías, los mapas y los textos no tienen la misma intensidad, la misma fuerza expresiva, que la obra de arte *out door*. Con todo para Long, esta es otra parte de su arte, como un complemento de su trabajo al aire libre. ¿Podrían compararse esas imágenes fotográficas, los mapas y los textos de Richard Long con las imágenes que nos pueden ayudar a alcanzar la intuición de las que nos habla Henri Bergson?

Long coincidiría con estas palabras de Bergson cuando este escribe: “En vano se combinarían indefinidamente todas las fotografías de una ciudad tomadas desde todos los puntos de vista posible; no equivaldrán a ese ejemplar en relieve que es la ciudad por donde se pasea...Una imagen tomada desde un punto de vista, una traducción hechas con ciertos símbolos, son siempre imperfectas en comparación con el objeto cuya imagen se ha tomado o que los símbolos buscan expresar.”¹⁶⁶. Por lo tanto, bergsonianamente hablando, estar delante del objeto y sentirlo que analizarlo a través de una fotografía o texto no nos transmiten la misma experiencia. Para Richard Long lo importante es la experiencia en sí misma, y la experiencia de unión con la naturaleza y con el objeto artístico, la fotografía, el mapa y los textos no hacen que la experiencia del arte sea tan intensa, ya que son obras “de segunda mano”. Vivenciar por uno mismo el recorrido que el artista realizo o ver sus esculturas en la naturaleza, nos lleva a tener experiencias más vividas, experiencias “de primera mano”.

¹⁶⁵ García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. XXIII

¹⁶⁶ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, *cit.*, p. 6



Richard Long, *Road Stone Line*, China, 2010

Para Henri Bergson el conocimiento verdadero es la intuición, el penetrar en el objeto y conocerlo en sí mismo, y esto no es posible a través de símbolos u conceptos. Es decir, prefiere ver y/o recorrer el paisaje que mirar una fotografía de él. Por lo que deberíamos concluir que la fotografía no sería una buena manera de llegar a la intuición del paisaje, pero si sólo pudiésemos elegir entre la imagen de un paisaje y los conceptos que describen dicho paisaje, Bergson no elegiría los conceptos que lo describen y analizan, sino la imagen del paisaje como “muleta” para alcanzar la intuición. En este sentido negativo, Richard Long y Henri Bergson coincidirían los dos, ya que si no tuviésemos elección, es decir, si no pudiéramos ver y experimentar por nosotros mismos el objeto, en este caso, el paisaje, los dos recurrirían a la fotografía. Seguramente Bergson no incluiría en esta excepción ni los mapas ni los textos, ya que proceden más del mundo de los conceptos, mientras que para Richard Long sí son válidos como experiencia artística, como hemos podido comprobar anteriormente.

Con todo, en la filosofía bergsoniana el artista no es el responsable de revelar las intuiciones, pero no hay obra de arte sin una intuición primitiva desde la cual la obra de arte es creada. El arte para Bergson puede ser una manera de articular la intuición, pero al igual que para Platón también sería una manera de traicionarla. La obra de arte, para Bergson, en sí, ya es una manera de introducir una mediación en la experiencia, pero en la génesis de la obra de arte sí se puede hablar bergsonianamente de intuición. Para Richard Long su arte sí puede transmitir una experiencia vivida y sentida, en

nuestra opinión esta experiencia sería parecida a la experiencia dada en la intuición bergsoniana. Creemos que Long al igual que Bergson, pretende introducirse en el objeto, pero Long utiliza sus obras artísticas para alcanzar esa conexión y que el espectador pueda alcanzarla por si mismo.

IN THE MIDDLE OF THE ROAD
HALFWAY STONE
IN THE MIDDLE OF THE WALK

A ROAD WALK OF 622 MILES IN 21 DAYS
FROM THE NORTH COAST TO THE SOUTH COAST OF SPAIN

RIBADESELLA TO MALAGA
1990

Richard Long, *Halway Stone*, de Ribadesella a Malaga, 1990

Las siguientes palabras de García Morente describen bien lo que es la creación estética en el pensamiento de Bergson: “¿Puede el instinto dispersarse hacia una cosa, y luego, sin abandonar su presa, volver sobre sí mismo para hacerse consciente, para darse cuenta? Que ello es posible nos lo demuestra la capacidad de creación estética en el hombre.”¹⁶⁷ La intuición estética sería ese momento en el que el artista se sumerge en el objeto y al mismo tiempo tendría consciencia de sí mismo y de tal experiencia.

En el pensamiento bergsoniano el instinto animal y la inteligencia humano caminos divergentes que a lo largo de la evolución se han ido escindiendo, los dos son caminos distintos de captar lo real. “Instinto e inteligencia representan por tanto dos soluciones divergentes, igualmente elegantes, de un mismo y único problema”¹⁶⁸ La inteligencia es conocimiento de la forma, versa sobre relaciones y aporta información desde fuera del objeto y no del interior de este. El instinto es conocimiento de la

¹⁶⁷ García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. XXV

¹⁶⁸ Bergson, H., *La Evolución Creadora*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 155

materia, trata acerca de las cosas. Si el instinto tomase conciencia de sí mismo, si se interiorizase en conocimiento en vez de en acción, entonces si pudiésemos preguntarle nos diría todos los secretos de la vida. El instinto a la larga es superado por la intuición. La intuición es la respuesta a esa insuficiencia del instinto para descubrirnos la intimidad vital.

Resumiendo, para Bergson esa intuición de un objeto, por ejemplo, del paisaje no puede ser comunicada a otro en palabras ya que se queda corta. La manera como podría yo compartir esa experiencia sería invitando a que los otros la viviesen por sí mismos. En esto concuerdan Richard Long y Bergson, los dos apuestan por que cada persona vivencie su propia experiencia y no se queden en las palabras o imágenes de otros. Pero para Bergson la obra artística ya constituye una mediación, un símbolo, por lo que en la obra de arte no tiene ese estatuto de intuición pura, nos recuerda este pensamiento al que tenía Platón sobre los artistas, estos eran los que más lejos de la verdad estaban. Sin embargo, para Bergson, en oposición a Platón, la intuición sí está en la génesis del arte, en el momento creador del artista. Pensamos que también Richard Long cree en ese momento creador del artista, en la inspiración del artista, a él le suele inspirar un lugar concreto de la naturaleza, un lugar específico. Para él todo el mundo puede crear pero no todas las personas pueden ser artistas¹⁶⁹. Pero frente a Bergson, creemos que para Long la obra de arte puede ser un medio para sentir más allá de uno mismo, en palabras bergsonianas, de tener una simpatía con el objeto artístico y así tener una intuición estética.

4.2 Naturaleza y evolución

Richard Long aboga por realizar sus creaciones artísticas en la naturaleza, defendiendo así la vuelta al contacto con la naturaleza, la conexión con la naturaleza o el volver a conectar en la tierra Madre o *Gaia*¹⁷⁰. Es en la simplicidad de los objetos de la naturaleza y en la sencillez de sus obras donde Long muestra una vuelta a la unión a

¹⁶⁹ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works*, cit., p. 103 “Richard Long said that ‘not all walking is art’; that is, a walk becomes art when it is conceived as art. The conception of the walk, made before the walk, is crucial, even if there is no “reason” at all for the walk. ‘A walk and place, can be chosen for any reason’. Long also said, though, that ‘anything an artist makes, is art’, but adds ‘not everyone is an artist’.”

¹⁷⁰ Ver “*Teoría de Gaia*” en 2.1 Del Minimalismo al *Land Art*

la naturaleza emulando el arte prehistórico¹⁷¹, con sus piedras y sus ramas, sus círculos y sus líneas¹⁷². Sus obras artísticas son un manifiesto de que con el respeto y el amor hacia la tierra donde se encuentra la armonía que todo ser humano busca en el transcurso de su vida, y que al sentir ese objeto artístico realizado con los elementos de la tierra o al caminar sobre la tierra, sin dañar el medio circulante, es cuando se experimenta en el objeto artístico, en lenguaje bergsoniano se “intuye” la obra artística.

Tanto Richard Long como para el filósofo Henri Bergson es de suma prioridad volver la mirada hacia nuestros orígenes. Bergson nos lo demuestra en su preocupación por los orígenes de la vida, de lo orgánico y de lo inorgánico, como podemos ver principalmente en su libro *La evolución creadora*. En este maravilloso texto expone Bergson: “¿Dónde comienza entonces, dónde termina el principio vital del individuo? Poco a poco, retrocedemos hasta sus más lejanos ancestros; lo encontraremos solidario de cada uno de ellos, solidario de esa pequeña masa de gelatina protoplasmática que está sin dudas en la raíz del árbol genealógico de la vida. Formando cuerpo, en cierta medida, con este ancestro primitivo, es igualmente solidario de todo lo que se desprende de este por vía de descendencia divergente: en este sentido, puede decirse que permanece unido a la totalidad de los vivientes por lazos invisibles. Es pues en vano que se pretenda reducir la finalidad a la individualidad del ser viviente. Si existe finalidad en el mundo de la vida, ella abarca la vida entera en un único abrazo indivisible.”

En la filosofía bergsoniana la vida surge de una “explosión inicial”, de un *élan* o halito vital, que se va expandiendo en un proceso de diversidad creciente y en contacto con la materia, ese *élan vital* se va especificando en diferentes especies, géneros y formas. “La vida, es decir la conciencia lanzada a través de la materia, fijaba su atención o bien sobre su propio movimiento, o bien sobre la materia que atravesaba. Se orientaba de este modo sea en el sentido de la intuición, sea en el de la inteligencia, puesto que la vida y la conciencia permanecen en ella interiores a sí mismas.”¹⁷³ Esa fuerza vital está en todos los seres vivos y no vivos, el *élan* penetra en todos y en todo. Esa fuerza vital bergsoniana podría compararse a una energía cósmica que es inherente a todos los seres.

Pensamos que el *élan vital* bergsoniano visto como energía cósmica que está en el origen y lo penetra todo, lo inerte y lo vivo, lo inmóvil y lo móvil concuerda con la

¹⁷¹ Ver capítulo 2.2.1 El arte prehistórico

¹⁷² Ver capítulo 3.1 Piedras: círculos y líneas

¹⁷³ Bergson, H., *La evolución creadora*, cit., p. 191

estética de Richard Long en cuanto que este artista siente que existe una conexión entre el hombre y la naturaleza: el hombre actual ha olvidado la relación que tiene con la madre Tierra, ha olvidado el legado de los hombre de la prehistoria.

Creemos que Richard Long tiene muy presente la conexión entre todos los habitantes de la tierra y la naturaleza tal y como se enuncia en la “*Teoría de Gaia*”. Todo está conectado y todo fluye gracias a una energía cósmica. Al acercarse a la naturaleza, al trabajar sin utensilios, al crear “piel con piel” con la Tierra, Long siente la conexión más directa con lo que le rodea y con el universo, con esa energía cósmica, como si al crear entrase en estasis o en un estado de meditación búdica. Además, quizá como Sócrates, pretenda mostrar que cada ser humano tiene en si esa sabiduría, esa conexión, esa posibilidad de sentirse uno con la energía cósmica y las obras de Richard Long sean como las preguntas que Sócrates lanzaba a sus discípulos para ayudarles a que ellos mismos tuviesen la respuesta. Es decir, afirmamos que el *élan* vital bergsoniano y el sentir la tierra como un organismo (*Gaia*) de Richard Long son muy afines por no decir casi idénticos.



Richard Long, *Rain Line*, New Art Centre Roche Court, Inglaterra, 2005

4.3 El tiempo y el movimiento

El movimiento es tan importante para nuestro filósofo como para nuestro artista. Como ya se ha estudiado en el capítulo 3.2 *El caminar* de este trabajo, Long usa

el movimiento del caminar para realizar sus esculturas sin objeto al aire libre además de ser el propio caminar arte. Con estos movimientos, siente su cuerpo y a partir de él conecta con el mundo a su alrededor: percibe el viento en su rostro, los rayos del sol o la lluvia en su cuerpo, el suelo bajo sus pies, etc. Al igual que una meditación budista “se hace uno” con las sensaciones que le rodean, está “aquí y ahora” realizando sus movimientos como si fuesen hechos en un presente eterno.¹⁷⁴

Cabría preguntarse, llegados a este punto, qué es el movimiento para Henri Bergson. El movimiento para nuestro filósofo francés es, al igual que para la física y para las matemáticas, el recorrido que hace un móvil de un punto A hacia un punto B¹⁷⁵. Sin embargo, Bergson va más allá del movimiento y nos habla de la duración, la primera es exterior y depende del espacio físico, que puede ser divisible, la segunda es interior y su movimiento no puede ser dividido. “La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea, más bien, que, por su cambio continuo de calidad, atestigüe la carga cada vez más pesada que uno arrastra tras sí a medida que envejece. Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad”¹⁷⁶. La duración es vivida por la conciencia, es absolutamente continua, no es proyectada en un espacio como si fuese una línea que podemos hacer cortes utilitarios ni separaciones abstractas como sí se puede en el espacio por el que pasa el movimiento. En palabras de Merleau-Ponty: “La duración es esa realidad paradójica que nos une a las cosas, y a cosas exteriores a nosotros”¹⁷⁷, es decir, gracias a la duración, nuestra conciencia interior se relaciona con los objetos exteriores.

“En rigor podría no existir otra duración que la nuestra, como podría no haber en el mundo otro color que el anaranjado, por ejemplo. Pero así como una conciencia a base de color, que simpatizase interiormente con el anaranjado en lugar de percibirlo

¹⁷⁴ Ver capítulo 2.2.3.

¹⁷⁵ Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, cit., p. 5: “Sea, por ejemplo, el movimiento de un objeto en el espacio. Según el punto de vista, móvil o inmóvil, desde donde lo contemplo, lo percibo diferente; lo expreso diferentemente, según el sistema de ejes o de puntos de referencia con que lo relaciono, es decir, según los símbolos por los que lo traduzco. Y lo llamo *relativo* por esta doble razón: en ambos casos me coloco fuera del objeto mismo. Si hablo de un movimiento absoluto, atribuyo al móvil una interioridad y algo así como estados de alma; simpatizo también con esos estados y me ingiero en ellos por un esfuerzo de imaginación. Entonces, según el objeto sea móvil o inmóvil, según adopte este u otro movimiento, yo no experimentaré la misma cosa. Y lo que experimente no dependerá ni del punto de vista de donde podría examinarlo, puesto que estaré dentro del objeto mismo, ni de los símbolos por los que podría traducirlo, puesto que habré renunciado a toda traducción para poseer el original. En suma, el movimiento no será aprehendido desde fuera y en cierto modo, desde mí, sino desde dentro, en él, en sí. Habré obtenido un absoluto”

¹⁷⁶ Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, cit., p. 21

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, M., *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, cit., p. 131

exteriormente, se sentiría presa entre el rojo y el amarillo, y aun quizá presentiría, tras este último color, todo un espectro en que se prolonga naturalmente la continuidad que va del rojo al amarillo, así la intuición de nuestra duración, lejos de dejarnos suspendidos en el vacío, como lo haría el análisis puro, nos pone en contacto con una continuidad de duraciones que debemos tratar de seguir, sea hacia abajo, sea hacia arriba: en ambos casos podemos dilatarnos indefinidamente por un esfuerzo cada vez más violento, en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos. En el primero, marchamos hacia una duración más dispersa, cuyas palpitaciones, más rápidas que las nuestras, al dividir nuestra sensación simple, diluyen la cualidad en cantidad: en el límite estaría lo puro homogéneo, la pura *repetición*, por la que definiremos la materialidad. Marchando en el otro sentido, vamos hacia una duración que se atiesa, se aprieta, se intensifica cada vez más: en el límite estaría la eternidad. No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viviente y, reencontraría, como las vibraciones en la luz, y que sería la concreción de toda duración, como la materialidad es la dispersión. Entre esos dos límites extremos se mueve la intuición, y ese movimiento es la metafísica misma.”¹⁷⁸ En este texto, Bergson nos exhorta a salir del análisis estéril de la ciencia, que sólo ve la materia con los ojos del concepto y centrarnos en ver la vida desde el conocimiento intuitivo con ayuda de la metafísica¹⁷⁹. Defiende Bergson que el verdadero camino del conocimiento que llevará al filósofo y al científico hacia el conocimiento no relativo al conocimiento absoluto de la intuición. La intuición es conciencia inmediata, contacto directo con el objeto y no indirecto como sucede en la inteligencia.

Veamos de que manera estas reflexiones de la filosofía bergsoniana sobre el movimiento y la duración pueden “resonar” en las creaciones artísticas de Richard Long. Nuestro artista de la naturaleza crea muchas de sus obras dejando la huella de sus pasos en el suelo, como *La línea realizada caminando* (1967), *Caminando en línea en*

¹⁷⁸ Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, cit., pp. 27-28

¹⁷⁹ Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, cit., p. 12 “Ciertamente, los conceptos le son indispensables [a la metafísica], pues las demás ciencias trabajan de ordinario sobre conceptos y la metafísica no podría prescindir de ellas. Pero no es propiamente ella misma sino cuando aventaja al concepto, o por lo menos, cuando se libera de los conceptos rígidos y concluidos para crear conceptos harto distintos de los que manejamos habitualmente, es decir, representamos flexibles, móviles, casi fluidas, siempre prontas a moldearse sobre las huidizas formas de la intuición... Bástenos haber mostrado que nuestra duración puede sernos presentada directamente en una intuición, que no puede ser sugerida indirectamente por imágenes, pero que no podría (si se deja la palabra concepto su sentido propio) encerrarse en una representación conceptual” y en la p.18 afirma que la filosofía verdadera consiste en “buscar una intuición única de donde descender con igual facilidad a los diversos conceptos, ya que nos hallaremos por sobre las divisiones de escuelas”

Perú (1972) o Cruce en Karoo. Quince días caminando en la localidad de Guarrieberg (2004). En todas estas obras Long con su ir y venir en el mismo espacio, en un tiempo concreto, va marcando la(s) línea(s) con las huellas de su caminar. En este acto vemos el movimiento bergsoniano, ya que va de un punto A al punto B, y viceversa, Long se mueve en línea recta de un punto a otro para dejar bien marcado su camino. Por otro lado, también podemos ver en ese caminar rectilíneo una metáfora de la duración bergsoniana, ya que en ese caminar pasado y presente se funden para crear en esa línea continua. Como si la línea fuese el tiempo, el paso dado el pasado y el paso que se está dando el presente. Y la obra en sí la propia experiencia de la duración. El caminar de Long encarnaría, de cierta manera, el movimiento a la vez que la duración bergsoniana. Movimiento en tanto que cuerpo que se desplaza entre dos puntos del espacio y metáfora de la duración en tanto que el pasado (la huella) se hace presente (el paso) para juntos, pasado y presente, trazan la línea del devenir (obra de arte).



Richard Long, *Karoo Crossing, A Fifteen Day Walk In The Locality Of Guarrieberg*,
Sur Africa, 2004

Richard Long con su caminar nos hace reflexionar sobre lo efímero de la obra de arte y de la vida. La obra de arte no tiene porque durar para siempre, no tienen porque ser todas las obras de arte como las esculturas griegas. Nuestro artista inglés crea obras que desaparecen por las circunstancias ambientales o que no se ven si no es por las fotografías. No crea obras para ser recordado eternamente, aunque, como ya se ha

hablado como marcas deja sus fotografías, los mapas y las obras *indoor*¹⁸⁰. Defiende vivir y crear en el presente para el presente, es decir, no centrarse en lo que fue ni en lo que será, no da importancia de la duración material de las obras de arte, sino al propio hecho de crear y al momento creativo, al instante de la creación.

Para García Morente, en la filosofía bergsoniana “cuando decimos que las cosas duran, acaso no entendemos bien lo que esto significa, porque lo confundimos con lo que llamamos duración en nosotros mismos. Suprimamos por un momento en mí yo toda la duración, es decir, toda penetración del pasado en el presente. Yo soy ahora puro presente y sólo presente. ¿Qué percibo de las cosas? No percibo sino que simultáneamente son varias y exteriores unas a otras. Ante un péndulo que va batiendo una sucesión de oscilaciones, una conciencia que fuera puro presente percibiría una inmovilidad, una sola posición del péndulo, puesto que lo que llamamos sucesión es precisamente la conservación de lo pasado en el presente. Pero entonces, lo que real e inmediatamente percibimos en las cosas es su exterioridad recíproca, no su sucesión. En nosotros mismos es donde percibimos la sucesión y esta sucesión sin exterioridad se produce, empero, aun modo de fenómeno de endósmosis. Prestamos a las cosas algo de nuestra duración pura, y las cosas nos dan su exterioridad recíproca y así nace el concepto bastardo del tiempo como el lugar de la sucesión, es decir, como un espacio en donde la sucesión pura se fracciona en momentos exteriores unos a otros, y por tanto calculables, contables, manejables por el intelecto previsor.¹⁸¹”

El presente para Bergson nunca es independiente del flujo ininterrumpido de la duración. El instante es considerado por nuestro filósofo como una abstracción, un corte arbitrario en la continuidad de la duración, realizado por nuestro intelecto. Se podría comparar el tiempo en la filosofía bergsoniana con el tiempo para San Agustín. Así como Bergson diferencia entre el tiempo y la duración, San Agustín nos habla del tiempo del reloj y del tiempo subjetivo. De tal manera que habría una similitud entre el tiempo subjetivo agustiniano que vendría a ser la duración bergsoniana y el tiempo cronométrico de San Agustín con el tiempo de la materia, de los objetos exteriores del que nos habla Bergson. Ante todo lo expuesto, consideramos que en las caminadas de Richard Long, este trata de dar el salto del tiempo cronométrico o del tiempo de los

¹⁸⁰ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 96 “Some of Long’s artworks are just maps, sometimes maps with a photograph added...sometimes with text explaining the work, which is usually a walk.”

¹⁸¹ García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. XLI

objetos al tiempo subjetivo o a la duración pura bergsoniana, como si de esta manera diese más espacio a la inspiración creadora.



Richard Long, *A Circle In Antarctica, Ten Days In The Heritage Range Of The Ellsworth Mountains*, Continente Antártico, 2012

4.4. El cuerpo y el espacio

Bergson en el primer capítulo de su libro *Materia y Memoria* reflexiona sobre el cuerpo y su sistema nervioso. Presenta su concepción filosófica del sujeto que actúa en el mundo gracias a su cuerpo. Según Merleau-Ponty “lo que Bergson pretende es restaurar el debate del cuerpo con el mundo, y no el cuerpo tal como nos lo ofrece el análisis aislante de la ciencia, disociado entre polo sensitivo y polo motor. El cuerpo ha de ser captado en una perspectiva global, unido al entorno y conforme a su función positiva de «centro de acción real»¹⁸². El cuerpo, para Bergson, ya no es el cuerpo cartesiano, ya no es un cuerpo-máquina, un cuerpo que tan sólo es visto desde una perspectiva bio-física, que se puede descomponer y estudiar analizando las partes integrantes como se analizaría un reloj o un robot, investigando los mecanismos que lo componen y su funcionamiento. Para Bergson el cuerpo no está separado de su entorno,

¹⁸² Merleau-Ponty, M., *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, cit., p. 92

sino que tiene una visión holística¹⁸³ respecto a la relación de este con su entorno, además cree que no se debe estudiar las partes del cuerpo aisladamente sin integrarlo en el funcionamiento del cuerpo entero.

Para la filosofía bergsoniana el cuerpo y su relación con el exterior es de suma importancia. Bergson escribe: “De hecho, observo que la dimensión, la forma, el propio color de los objetos exteriores se modifican según mi cuerpo se aproxima o se aleja de ellos, que la fuerza de los olores, la intensidad de los sonidos aumentan o disminuyen con la distancia, en fin, que esa propia distancia representa sobretodo la medida en la cual los cuerpos de alrededor son asegurados, de algún modo, contra la acción inmediata de mi cuerpo...Ellos devuelven por tanto a mi cuerpo, como haría un espejo, su influencia eventual; se ordenan conforme los poderes crecientes o decrecientes de mi cuerpo. Los objetos que cercan mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.”¹⁸⁴ Como podemos ver para nuestro filósofo francés el cuerpo no se debe olvidar, sino que debemos volver la mirada hacia él, y ser conscientes de que se relaciona con el mundo exterior, y viceversa. Bergson diferencia entre los cuerpos vivos y los cuerpos inertes, mientras que estos no se mueven ni actúan y están totalmente imbuidos por fuerzas externas, los primeros actúan y se mueven, son afectados por fuerzas externas pero son capaces de responder a ellas, es decir, interactúan con el entorno.

Bergson plantea el problema de la percepción en términos de imágenes porque parece ser una posición intermedia entre el realismo y el idealismo. Bergson critica la concepción realista e idealista del cuerpo: “Realistas e idealistas no ven otra cosa, en el universo material, que una síntesis de estados subjetivos e inextensivos; aquellos acrecientan que hay, detrás de esa síntesis, una realidad independiente que corresponde a ésta; pero tanto unos como otros concluyen, del paso gradual de la afección a la representación, que la representación del universo material es relativa, subjetiva, y, por así decir, que ella sale de nosotros, en vez de ser nosotros a salir primeramente de ella.”¹⁸⁵ Lo que nos quiere mostrar Bergson es que el realismo y el idealismo se equivocan al creer que la representación de nuestro exterior es subjetiva, que ésta va

¹⁸³ Bergson, M. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, traducción de Paulo Neves, San Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 36, “Si el universo se compone de átomos: en cada uno de ellos se hacen sentir, en cualidad y en cantidad, variables conforme a la distancia, las acciones ejercidas por todos los átomos de la materia. Como centros de fuerza: las líneas de fuerza emitidas en todos los sentidos por todos los centros dirigen a cada centro las influencias del mundo material entero. Como monadas, en fin: cada monada, como lo quería Leibniz, es el espejo del universo”. Nosotros hemos hecho la traducción.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p 16. La traducción la hemos realizado nosotros.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 54-55

aumentando de grado desde nuestra afección de los objetos a la representación de estos. Usa el concepto de imagen para disipar la falsa creencia, central en el realismo y en el materialismo, de que la materia tiene el oculto poder de producir la representación en nosotros. También va en contra de la concepción idealista de que la materia es la representación que tenemos de ella.

En la filosofía bergsoniana la imagen es diferente de la representación, pero tiene la misma naturaleza, la imagen es menos que una cosa y más que una representación. La representación consciente resulta de la supresión de lo que no interesa a las funciones del cuerpo y conserva sólo lo que es interesante para las funciones del cuerpo.

Para el filósofo francés primero aparece la representación y luego nosotros: “Mi percepción, en estado puro y aislado de mi memoria, no va de mi cuerpo a otros cuerpos: ella está en el conjunto de los cuerpos en primer lugar, después poco a poco se limita, y adopta mi cuerpo por centro. Y es llevada a eso justamente por la experiencia de la doble facultad que ese cuerpo posee de efectuar acciones y experimentar afecciones, en una palabra, por la experiencia de la capacidad senso-motora de una cierta imagen, privilegiada entre las demás. De un lado, con efecto, esa imagen ocupa siempre el centro de la representación, de manera que las otras imágenes se disponen en torno de la propia orden en que podrían sufrir su acción; de otro lado, percibo el interior de esa imagen, lo íntimo, a través de sensaciones que llamo afectivas, en vez de conocer apenas, como en las otras imágenes, su película superficial.”¹⁸⁶ La teoría del cuerpo bergsoniana considera el cuerpo de dos maneras diferentes: cuando realiza una acción (ejecuta un movimiento) y cuando sufre una afección (siente un movimiento).

Richard Long, como Henri Bergson, piensa que el cuerpo no debe ser separado de lo que le rodea. Long es un defensor de la sensibilidad de los sentidos, al caminar siente lo que le rodea gracias a su cuerpo y al crear sus esculturas percibe y toca los materiales con los que trabaja (la textura, el color, la dureza, la olor, etc.)¹⁸⁷. Nuestro artista inglés aboga por la interconexión con el medio que les rodea y la experiencia que eso provoca en nosotros mismos. Además, en sus caminadas y en sus obras en la

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 63

¹⁸⁷ Richard Long, *Walking in Circles*, cit., p. 20, Long con su obra: “demonstrates that touching is not only about hands or about walking, it is also about eyes, ears and mind... Touch, in whatever form, sets up eddies in the flux of life, which can continue to effect responses through time and space far beyond the original contact. Touch is also the primary means whereby long effects the marriage between subject and object, viewer and nature. And as he has pointed out, not only does his work begin and end in nature, it is as natural for the artist to make art as it is for the viewer to receive it.”

naturaleza, *crea* y al mismo tiempo es *creado*: crea, pues sus movimientos y sus esculturas son arte, y él propio es *creado*. En el sentido que es afectado por lo que le rodea, en este sentido podríamos decir que el propio paisaje es creado y a la vez es creador de la experiencia artística de Richard Long¹⁸⁸.

“El cómo, el cuándo y el dónde de sus intervenciones materiales cuando estas existen, ya que a veces los mismos trayectos ya forma, suelen ser accidentales y resultantes de la pura intuición, tal como corresponde a un proceso interactivo. Long dice que apenas es una decisión; simplemente tiene el sentimiento de que allí es donde debe formalizar su idea y, también casualmente, la conformación de los signos se hace posible por la cercanía de pedregales u otra clase de decantaciones residuales de la naturaleza. El lugar, el trayecto y el momento quedan así intrínsecamente ligados; en consecuencia, el motivo de la configuración difícilmente puede provenir de la desazón. Todo lo contrario, en palabras del propio artista, se trata más bien de una celebración.”¹⁸⁹

El artista al mismo tiempo afecta al entorno y es afectado por él. Long siente o percibe cual es el lugar adecuado para hacer su escultura, él mismo dice: “cuando a un sitio increíble no me obligo a tomar una decisión. Tengo una intuición instantánea de que es ese el lugar”¹⁹⁰.dejar en el paisaje su obra, que de cierta manera se funde con el entorno, es uno con el paisaje modificándolo sin dañarlo y aceptando sus reglas, su tiempo, los cambios de estaciones y las erosiones causadas con el clima. Deja su obra en el paisaje, no como un símbolo de dominio sino como símbolo del respeto hacia la naturaleza, como muestra de celebración de su comunión con el entorno. Long tiene la intuición del lugar adecuado, la conexión entre nuestro artista y el entorno destinado a realizar su obra es como mágica, parece como si se estuviesen buscando mutuamente.

Pero, no nos equivoquemos al juzgar la obra de Richard Long, en relación al cuerpo, ya que está no la podemos encasillar dentro del *body art*, ni en la performance,

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 12-16: “one of Long’s primary achievements has been to bring the body back into balance with nature in the most literal sense. Through the medium of his own body – fit but not super fit – he presents the moving, changing body of nature in all its tangibility and intangibility, visibility and invisibility, virtually unaltered and within the real space-time continuum we see as life...Long interacts with nature and nature with him and the results are eddies and vortices in its vast river. He uses nature ‘with respect and freedom’, making work ‘for the land, not against it’....He is the first to acknowledge that ‘nature has more effect on me than I on it’.”

¹⁸⁹ Moure, G., *Richard Long: Spanish Stones*, cit., p. 30

¹⁹⁰ Richard Long, *Walking in Circles*, cit., p. 120

ni en los happenings, ya que Long cuando trabaja suele estar sólo, además su obra suele ser más contemplativa y silenciosa que las obras de los otros artistas¹⁹¹.



Richard Long, *A Walking And Running Circle*, Warli Tribal Land, Maharashtra , India, 2003

Long aboga por la experiencia vivida en carne y hueso, por sentir y percibir el objeto y el paisaje por uno mismo. Siendo entrevistado Long declara que su obra tiene una escala humana: “se trata de mi involucramiento físico con el mundo. Los trabajos pueden tener grandes dimensiones- si camino por España, por ejemplo, son como unas seiscientos veintidós millas e, por eso, la escala del trabajo es muy grande - pero se trata, aún así, de una escala humana y es mi escala porque yo tardo veintidós días para cruzar España caminando y tal vez otra persona puede tardar menos, o más. Por eso, otra dimensión de mi trabajo es la del desafío, del desafío que hago a mi mismo cuando atravieso diferentes paisajes, o me enfrento a condiciones diferentes”¹⁹²

El caminar, el moverse por la naturaleza, en contacto directo con ella, en unión del cuerpo y la naturaleza en un perfecto equilibrio es una forma de manifestar que no tiene porque haber objeto de arte. Para él el objeto del arte es el propio movimiento del cuerpo y lo que se hace con él, que no es preciso un objeto artístico físico y tocable y visible para que haya arte, que el arte se intuye y que tenemos que abrir nuestras mentes

¹⁹¹ Malpas, W., *The art of Richard Long: complete works, cit.*, p. 68

¹⁹² Von Hafe, M., “Uma conversa com Richard Long”, *cit.*, p. 5

y dejar salir nuestra sensibilidad para poder alcanzar lo que el artista quiere decir y mostrar.



Richard Long, *Camp-Site Stones*, Sierra Nevada, España, 1985

Respecto al cuerpo y al entorno Richard Long es muy afín a la filosofía bergsoniana. Para Long, que pasea y crea en la naturaleza, el entorno y la relación de este con el cuerpo es de capital importancia. Tan sólo con su cuerpo Long crea sus obras, se funde con el entorno en sus paseos y mientras crea sus esculturas. Recogiendo piedras y caminando con ellas, trasportándolas de un lugar a otro, o tan sólo moviéndolas para formar una escultura, Long usa su cuerpo para crear pero al mismo tiempo se relaciona con su entorno y sus materiales haciéndolos propios como si de su propio cuerpo se tratase. En este sentido creemos que Long cree en una conexión con el entorno, en su caso, con la naturaleza, pues todo está interrelacionado.

Creemos que por su actitud y por su obra de Long concuerda con el pensamiento bergsoniano sobre el cuerpo y la relación de este con el entorno. De esta manera, tanto el filósofo como el artista realzan la importancia del cuerpo y su conexión con el entorno, la interconexión existente entre el cuerpo y lo exterior a él. Los dos van en contra de la creencia del materialismo, tan presente en el mundo capitalista, ya que

para ellos el cuerpo no es una máquina aislada del mundo que le rodea sino que el cuerpo y su entorno se relacionan e interconectan.

4.5. Crítica al mecanicismo y al automatismo social

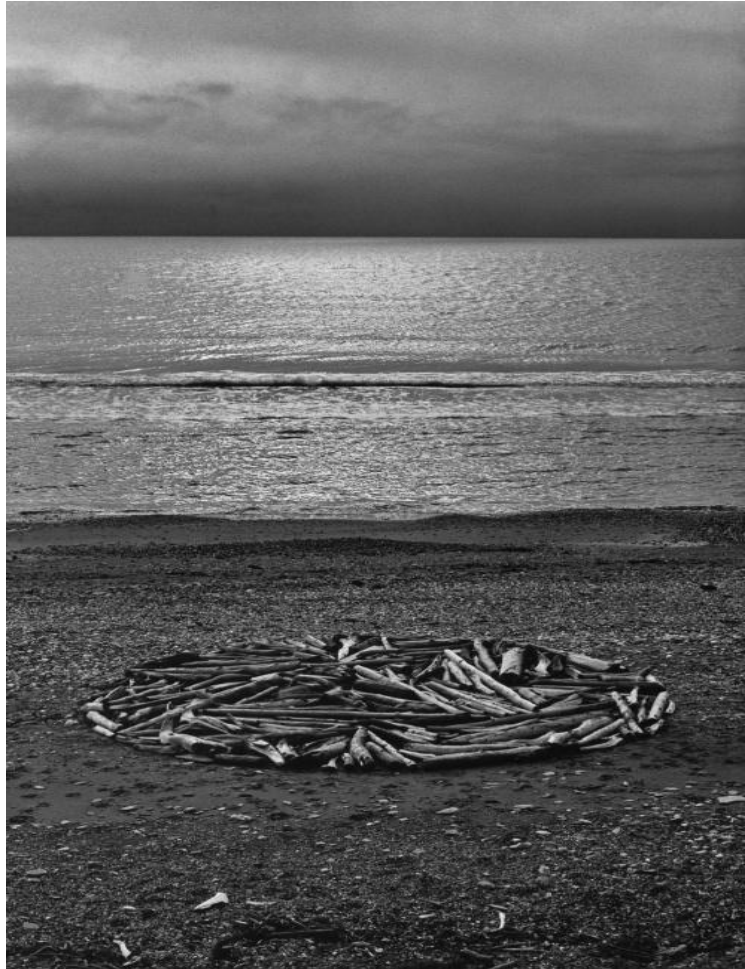
“Ocurre que nuestro espíritu está habitualmente orientado hacia la práctica, mirando a la materia...La mayor parte de nuestras acciones diarias no son, pues, libres, porque conviene que no lo sean. Vivimos en un mundo de múltiples y variados objetos. Vivimos también en sociedad. Nos expresamos con palabras, especie de monedas impersonales que simbolizan nuestra conciencia superficial. Toda esta parte externa de nuestro yo es, y conviene que sea, presa del automatismo impuesto por el mundo, por la vida social y por el lenguaje...Pero a medida que vamos penetrando en estancias más retiradas del castillo interior, vamos siendo más nosotros mismos, vamos distinguiéndonos más del común y acercándonos a lo incomparable, es decir, a lo inefable y lo indefinible de nuestra propia personalidad.”¹⁹³

Para Richard Long debemos dejar el materialismo y el consumismo capitalista, el comercio artístico, es decir, no basarnos en el racionalismo y la vida estrictamente analítica para dar paso a una vida más sensible al arte y a la naturaleza, al cuerpo y a las experiencias vividas por uno mismo y no por las que te cuentan o se ven por la televisión, en el cine o en la radio.

Al contrario que las industrias donde se trabaja mecánicamente, Long elige crear espontáneamente. En vez de trabajar con máquinas, realiza sus obras con su caminar o con sus propias manos, es decir, tan solo con su cuerpo. Frente al mundano ruido, Long prefiere el silencio. En una sociedad donde lo importante es destacar y dejar huella, tanto en el día a día como en la historia, Long camina y crea intentando que su rastro no sea perceptible. En vez de hacer obras “eternas” para colgarlas en los museos, crea obras impermanentes que muchas de las veces tan sólo son recordadas por fotografías o textos del artista. Rechaza los materiales que la sociedad le ofrece para ir a buscarlos a la naturaleza. No analiza sus obras sino que se deja llevar por la intuición. Sale fuera de la ciudad, sale de los patrones del materialismo para ir a la naturaleza, a la

¹⁹³ García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. LVII

libertad del sentir con su propio cuerpo el mundo sin restricciones ni construcciones racionales.



Richard Long, *Circle In Alaska, Bering Strait Driftwood On The Arctic Circle*, Alaska, 1977

Para Gloria Moure “las obras y la vida de Long parecen concordar sin fracturas con la espontaneidad del zen...creo firmemente que esta especie de abandono despierto y sensible en los brazos del multiforme devenir, cuya mejor acepción es la contradictoria de “pereza activa”, es también la única consecuente con la totalidad, la relatividad y la inestabilidad del paisaje en el que estamos inmersos y que los creadores de los últimos sesenta reconocieron, porque, entre otras cosas, sólo desde una posición serena y distanciada es posible la autenticidad de nuestras experiencias...La pereza activa, lejos de ser un abandono, es una estrategia de libertad y una denuncia de

finalismos inexistentes, con toda la fuerza que supone su asumida ingenuidad”¹⁹⁴ Consideramos que la “pereza activa” de la que habla Gloria Moure tiene que ver con el pensamiento zen de “hacer sin hacer”, de estar atento a lo que sucede alrededor y a nuestro cuerpo en relación con lo circulante, es un dejar que acontezca. Estar tranquilo, “pereza” pero atento “activo” al mundo para aprender y crear de esta experiencia. En el budismo Zen, se abandona a toda experiencia sin juzgarla, no se niega las pasiones sino que las esquivo o las abandona, seguramente en las caminatas y en las creaciones artísticas Long tiene esta misma actitud, abandonarse a la experiencia sin juzgarla, esta actitud nos parece similar a la simpatía bergsoniana por los objetos, en cuanto, ella implica un “dejarse llevar” por la experiencia.

La espontaneidad del Zen, según Moura, entumece la intención, el análisis e incluso la reflexión, “el zen, no se consigue separando nuestro yo de la experiencia, ni considerando la existencia como consecuencia del pensamiento, sino manteniéndonos despiertos mientras devenimos conjuntamente con las cosas, buscando encuentros más que logros y valorando más las circunstancias de nuestro presente que el futuro. Se trata, dicho de otro modo, de sentir psicósomáticamente nuestra comunión con la naturaleza y de dejar libre la dinámica de nuestro intelecto mientras eso ocurre y no de articular la experiencia con rigideces discursivas definitivas.”¹⁹⁵ La espontaneidad de las obras de Richard Long, concuerda con la espontaneidad del Zen y está huye de los conceptos de la mente práctica, del finalismo, del materialismo.

Richard Long rechaza cualquier trazo de racionalismo y de cosificación¹⁹⁶, con un arte intimista, en contacto con la propia conciencia, con el interior de uno mismo. Un arte de trazos minimalistas y en parco en los materiales, como símbolo de rechazo de todo lo superfluo, artificial y materialista. Un arte en solitario como el budista zen que en la meditación pretende llegar a lo más íntimo de su ser.

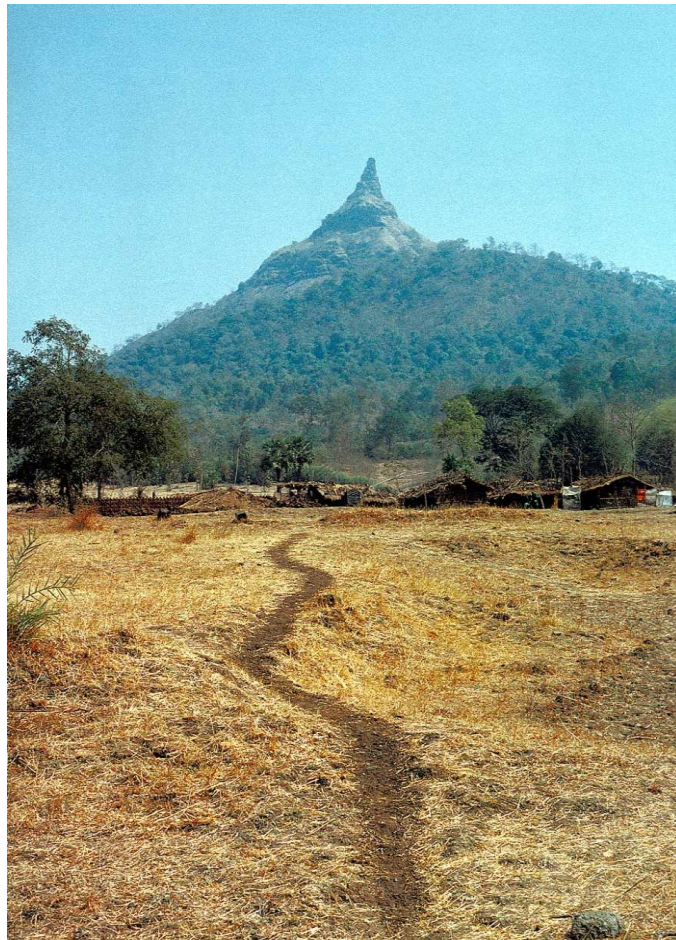
Al contrario que Long, que cree que la espontaneidad en la creación artística no tiene nada que ver con la creación artesanal, Bergson explica en *La Evolución Creadora* que “el arte vive de la creación e implica una creencia latente en la espontaneidad de la naturaleza...Mucho antes de ser artistas, somos artesanos. Y toda

¹⁹⁴ Moure, G., *Richard Long: Spanish Stones*, cit., p. 27.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 26

¹⁹⁶ Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 17, “Los valores que ha confrontado nuestra cultura consumista nos han conducido a una «cosificación» del paisaje, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana...El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”

fabricación, por rudimentaria que sea, vive sobre similitudes y repeticiones, como la geometría natural que le sirve de punto de apoyo. Ella trabaja sobre modelos que se propone reproducir. Y cuando inventa, procede o se imagina proceder a través de un arreglo nuevo de elementos conocidos”¹⁹⁷ Es decir, mientras que para Long la espontaneidad es fundamental en su arte, para Bergson esa espontaneidad del artista no es tan espontánea ya que se remite a patrones ya conocidos. Llevada esta reflexión más lejos, parece indicarnos Bergson que hasta en el arte, concretamente en los objetos artísticos, se infiltran conceptos y patrones predeterminados. En este punto, Richard Long discreparía del filósofo pues sus caminadas o sus esculturas efímeras nada tiene que ver con las creaciones de los artesanos.



Richard Long, *Mahalakshmi Hill Line, Warli Tribal Land*, Maharashtra, India, 2003

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 63

Concuerdan Henri Bergson y Richard Long en rechazar frontalmente el materialismo y la cosificación del mundo. Para los dos lo importante es la experiencia en sí misma, pero para Long en concreto con la experiencia de unión con la naturaleza, en palabras bergsoniana con lo orgánico y lo inorgánico.

Bergson nos dice: “Y así como el talento del pintor se forma o se deforma –en todo caso se modifica- bajo la propia influencia de las obras que produce, cada uno de nuestros estados, al mismo tiempo que surge de nosotros, modifica nuestra persona, siendo la nueva forma que acabamos de darnos. Por tanto tenemos razón en decir que lo que hacemos depende de lo que somos; pero es preciso añadir que somos, en cierta medida, lo que hacemos, y que nos creamos continuamente a nosotros mismos. Esta creación de sí por sí es tanto más completa, por otra parte, cuanto mejor se razona sobre lo que se hace”¹⁹⁸. En esto concordaría Richard Long pues para él su vida es su obra y su obra es su vida, de la misma manera, Bergson afirma que hacemos lo que somos y somos lo que hacemos.

Según Bergson el mecanicismo y el finalismo radicales tienen muchos puntos en común, ni uno ni otro son validos ya que se centran en lo material para analizar la vida y no al revés. Sobre el mecanicismo, nuestro filósofo escribe: “el mecanicismo no considera de la realidad más que el aspecto similitud o repetición. Está dominado pues por esta ley de que no existe en la naturaleza más que lo mismo reproduciendo lo mismo...En tanto que somos geómetras, rechazamos lo imprevisible”¹⁹⁹. Bergson critica al mecanicismo que su fijación en afirmar que la única ley que comanda el mundo material es la causalidad de la física. Frente a esa causalidad el filósofo defiende la fuerza vital como energía que está en todo ser.

“El mecanicismo radical implica una metafísica en la que la totalidad de lo real es puesta en bloque, en la eternidad, y la duración aparente de las cosas expresa simplemente la invalidez de un espíritu que no puede conocer todo a la vez. Pero para nuestra conciencia, es decir para lo que hay de más indiscutible en nuestra experiencia, la duración es algo distinto. Percibimos la duración como una corriente que no se podría remontar. Ella es el fondo de nuestro ser y, lo sentimos bien, la sustancia misma de las cosas con las que estamos en comunicación. En vano se hace brillar frente a nuestros ojos la perspectiva de una matemática universal; nosotros no podemos sacrificar la experiencia a las exigencias de un sistema. Por eso rechazamos el mecanicismo

¹⁹⁸ Bergson, H., *La Evolución Creadora*, cit., pp. 26-27

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 63

radical.”²⁰⁰ Defiende Bergson la duración como respuesta al determinismo materialista del mecanicismo. No cree que el modelo de la ciencia sea el correcto, pues se centra en una visión materialista y determinista del mundo, basado en conceptos y no en intuiciones, las cuales son para nuestro filósofo el fundamento del verdadero conocimiento. La experiencia de la intuición a través de la simpatía es el fundamento de la verdadera filosofía.

La crítica abarca también al finalismo ya que: “La doctrina de la finalidad bajo su forma extrema, tal como la encontramos en Leibniz por ejemplo, implica que las cosas y los seres no hacen más que realizar un programa trazado una vez. Pero si no hay nada de imprevisto, nada de invención ni de creación en el universo, el tiempo deviene también inútil. Como en la hipótesis mecanicista, también aquí se supone que *todo está dado*”²⁰¹, el finalismo radical y el mecanicismo radical se tocan en varios puntos, ambas doctrinas rechazan la creación, de las cosas o de la vida, de una forma imprevisible.

Henri Bergson critica el mecanicismo y el finalismo, principalmente en el primer capítulo de *La Evolución Creadora*, por ser estas dos teorías del intelecto, ya que se mueven en el mundo de la materia y no en el mundo de la vida. “Estas teorías explican la vida por los seres vivos. Intentemos, en cambio, explicar los seres vivos por la vida. Para ello deberemos penetrar íntimamente en la esencia misma del aliento vital”²⁰². Al contrario de las filosofías que ven el mundo a través del prisma de la mecánica donde la fabricación es llevada a cabo por un artífice que encaja las diferentes piezas para producir una unidad, la filosofía bergsoniana se centra en una *elán* o fuerza vital que, como en un proceso espontáneo, va de lo uno a lo múltiple. Se podría comparar esa fuerza vital con el Uno en la teoría de Plotino: ese aliento vital, puntual, se expande y se organiza (no fabrica) a una multiplicidad integrada.

Defiende Bergson que el *élan* o halito vital, como si fuese de la explosión del Big-Bang, se expande en un proceso de diversidad creciente, que al tener contacto con la materia, esa fuerza vital se va especificando, dando lugar a las diferentes especies. Bergson cree que en la creación artística si hay intuición creadora pero que las obras de arte ya son una mediación de la experiencia de la intuición.

Bergson pretende salir del mundo del análisis conceptual, pero no con el arte sino con la filosofía de la intuición. “Por lo general no buscamos conocer por conocer,

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 57

²⁰¹ *Ibidem*, p. 57

²⁰² García, M., “La filosofía de Bergson”, *cit.*, p. LVIII

sino conocer para tomar un partido, para extraer un provecho, en fin, para satisfacer un interés. Buscamos hasta qué punto el objeto por conocer es esto o aquello, en qué género conocido entra, qué especie de acción, de proceder o de actitud debería sugerirnos. Esas diversas acciones y actitudes posibles son otras tantas *direcciones conceptuales* de nuestro pensamiento, determinadas una vez por todas; no queda sino seguirlas. En esto consiste precisamente la aplicación de los conceptos a las cosas. Probar un concepto en un objeto, es preguntar al objeto lo que debemos hacer con él, lo que él puede hacer para nosotros. Pegar sobre un objeto el rótulo de un concepto, es señalar en términos exactos el género de acción o de actitud que el objeto deberá sugerirnos. Todo conocimiento propiamente dicho está, pues, orientado en cierta dirección o tomado desde cierto punto de vista...O no hay filosofía posible y cualquier conocimiento de las cosas es un conocimiento práctico orientado hacia el provecho que de ellas puede sacarse, o filosofar consiste en colocarse en el objeto mismo por un esfuerzo de intuición”²⁰³

Henri Bergson y Richard Long, como hemos visto coinciden en negar el materialismo. Bergson con su filosofía de la intuición y del *élan vital*. Long con su rechazo al arte permanente creado para el comercio artístico del mundo consumista. También es significativo que su arte sea impermanente²⁰⁴, efímero y espontáneo, al contrario de las creaciones de los artesanos y científicos que son creados por un motivo y con la finalidad de ser útil y práctico al ser humano.

²⁰³ Bergson, M., *Introducción a la metafísica*, cit., pp. 19-20

²⁰⁴ Long, R., *Walking in circles*, cit., p. 104 “I suppose my work the whole gamut from being completely invisible and disappearing in seconds, like a water drawing, or dusty footprints, to permanent work in a museum that maybe could last forever. The planet is full of unbelievably permanent things, like rock strata and tides, and yet full of impermanence like butterflies or the seaweed on the beach, which is in a new pattern every day for thousands of years. I would like to think my work reflects that beautiful complexity and reality.”

5. Conclusión

Esta parte de la tesis la dedicamos a enmarcar y recordar las conclusiones que se han ido presentando en los anteriores capítulos. Como vimos en el segundo capítulo el *Land Art* llegó después de diferentes artes que fueron preparando el terreno para que pudiese brotar este arte: del minimalismo copió la sencillez y la simplicidad en las formas, del dadaísmo simuló el rechazo al comercio del arte en un mundo consumista y capitalista además comprendió el arte fuera de su contexto habitual y el uso de otros materiales, como la fotografía, el surrealismo le sugirió la importancia del desplazarse de un sitio a otro, ya fuese en la ciudad o en el campo, el viaje sería como un dejarse llevar por el inconsciente, el *Objet trouvé* le enseñó que objetos de la vida cotidiana pueden llegar a ser arte y del *Arte Povera* reconoció la importancia de materiales de poco valor comercial.

Por otra parte, el *Land Art* quiso dar un salto cualitativo saliendo de la ciudad para realizar su obra, el *land artista* deja el atelier para realizar su obra artística in situ, es decir en el mismo local donde encuentra sus materiales, quizá haga una foto o indique en un mapa donde se realizó dicha obra pero no se la lleva consigo, además suele hacer sus creaciones en la soledad de la naturaleza, no necesita espectadores mientras crea al contrario que los artistas de la performance. Y aunque rechaza el comercio, sobretodo el comercio del arte, contradictoriamente vuelve a la ciudad a exponer su trabajo como obra de arte, creemos que es tanto una necesidad económica como una manera de acercar su obra al espectador e invitarlo a mirar a la naturaleza y al arte desde una nueva perspectiva y con otro tipo de sensibilidad. En el caso de Richard Long, con sus mapas y sus fotografías invita al espectador a realizar por si mismo esa caminata, ese camino por montañas, ríos o desiertos.

La influencia del arte de la prehistoria es notoria en los *land artistas*, y en concreto en Richard Long, por la añoranza que tienen de los orígenes del ser humano y de la cercanía que tenían los hombres prehistóricos con la tierra, ésta es tratada por aquellos como una diosa, que regula las estaciones y los alimentos, por la búsqueda de lugares especiales con una energía única para crear sus obras. Los menhires atrapan la atención especialmente de Richard Long, tanto él como los primitivos sienten una especial atracción por las rocas y las piedras como hemos podido comprobar.



Richard Long, *A Straight Hundred Mile Walk In Japan, Made Across A Mountainside On Honshu*, 1976

Esa necesidad de huir del bullicio urbano, de dejar las fábricas y la contaminación, de minar la naturaleza como individuo y no como sociedad, de encontrar en el sosiego del paisaje la vida interior y la calma perdida en la ciudad son características comunes del romanticismo y Richard Long. Con todo nuestro artista inglés aunque siente esa distancia con la naturaleza no tiene esa desesperación de lo inaprensible de los románticos. En la obra *Cien millas caminando recto en Japón* (1976) es donde se aprecia mejor la influencia de los románticos. Esta obra es una de la que más nos recuerda a la pintura de G. D Friederich, nos asombra la semejanza de esta con cuadros como *El cementerio de Cloister nevado* (1817-19).

Richard Long, en vez de sentir la desesperación romántica por sentirse separado de la naturaleza, aunque no es budista parece compartir con esta filosofía el querer encontrar la esencia, la importancia que le da al presente, al caminar concentrado como si fuese una meditación, la valoración de la intuición a la hora de encontrar el lugar adecuado para la realización de su obra y la importancia que le da al sentir la energía cósmica. Muestra de esta sintonía con el budismo zen la podemos ver en sus materiales (las rocas, las ramas o el agua), en la forma de sus esculturas (en su mayoría círculos y líneas), el lugar (la naturaleza) y la concentración (o meditación) con que hace sus obras.



G.D. Friederich, *El cementerio de Cloister nevado*, 1817-19

Lo que más nos ha llamado la atención en la obra de Richard Long es que para él su caminar es en sí mismo arte, es decir, el propio acto de desplazarse de un lugar a otro con su propio cuerpo es tan arte como sus esculturas, sus fotografías o sus obras escritas. Lo que plantea la existencia de arte sin un objeto artístico en si mismo sino arte en tanto movimiento, como en las acciones de los *Happenings* o en los *Fluxus*²⁰⁵. En ese caminar, nuestro artista se concentra profundamente, William Malpas lo compara como entrar en un éxtasis²⁰⁶, en nuestra opinión es como entrar en una meditación en movimiento.

En el capítulo 4.3 *El tiempo y el movimiento* analizamos el tiempo y la diferencia entre el movimiento y la duración en la filosofía bergsoniana. Vimos que ese caminar como arte de Richard Long, por una parte era movimiento, como diría Henri Bergson, en el sentido científico, pero por otra parte una forma de entrar en nuestro yo más profundo, en un tiempo subjetivo. No habría movimiento sin un cuerpo y un espacio, por eso hablamos sobre esta relación en el capítulo 4.4. *El cuerpo y el espacio*. Richard Long, como se ha venido indicando a lo largo del presente trabajo, tiene en gran valía la relación de su cuerpo con el entorno, gracias a su cuerpo siente la fuerza del viento, la intensidad del sol²⁰⁷, el peso de las piedras cuando las mueve de lugar o

²⁰⁵ Sobre *fluxus* ver capítulo 2.1 Del Minimalismo al Land Art

²⁰⁶ Malpas, W., "Walking As Ecstasy", en *The Art of Richard Long. Complete Works*, cit.

²⁰⁷ Ver capítulo 3.2 El Caminar.

camina con ellas²⁰⁸. En la filosofía bergsoniana el cuerpo vivo es influenciado por el mundo exterior de la misma manera que éste influye a aquel. El cuerpo, en tanto organismo vivo, interactúa en todo momento con su entorno. Aquí vemos una profunda afinidad en Richard Long y Henri Bergson respecto al cuerpo y su relación con el exterior.

Para Richard Long donde encuentra mayor conexión entre su cuerpo y el entorno que le rodea es en la naturaleza, allí parece encontrar la armonía perdida. Profundizamos sobre la concepción de la naturaleza en el pensamiento bergsoniano y en el arte de Richard Long en el apartado 4.2 *Naturaleza y evolución*. Tanto para el artista como para el filósofo hay una fuerza o energía cósmica que todo lo impregna, los dos se interesan por comprender y sentir esa energía. Cada uno a su manera pretende comprender la génesis del ser humano y de la tierra. Para Bergson el *élan* o halito vital es el impulso de la vida, es la cauda profunda de las variaciones de las especies. Richard Long piensa la tierra y la naturaleza como un organismo vivo como indica la *Teoría de Gaia*²⁰⁹. Hay una cierta proximidad entre la fuerza vital bergsoniana y la concepción de la tierra como una madre, como un organismo vivo en el cual todas sus partes están interconectadas y comunicadas.

Esta forma de comprender la tierra y los seres vivos, no es compatible con la concepción mecanicista ni materialista. Analizamos esto en el punto 4.5. *Crítica al mecanicismo y al automatismo social*. Tanto Long como Bergson concuerdan en rechazar el análisis del mecanicismo, porque piensa el mundo desde la perspectiva cartesiana, el cuerpo es comparado con el funcionamiento de una máquina, todo es explicado desde el materialismo. Long y Bergson dan más importancia a la energía cósmica y la fuerza de la vida. Los dos creen más en la intuición que en los conceptos de la razón, confían más en los sentimientos y en los sentidos que en el análisis intelectual.

En el subcapítulo 4.1. *La experiencia del objeto*, indagamos sobre la concepción bergsoniana de los objetos y las diferentes formas de conocerlos, además profundizamos sobre la intuición de Henri Bergson y de qué manera ésta tiene afinidades con la obra de Richard Long, en particular con las esculturas y las fotografías. Como ya se ha indicado, tanto para nuestro filósofo como para nuestro

²⁰⁸ Ver capítulo 3.1 Piedras: círculos y líneas

²⁰⁹ Sobre la *Teoría de Gaia* ver capítulo 2.1 Del Minimalismo al Land Art

artista quieren sentir el objeto, imbuirse en él o en palabras de Bergson a través de la intuición por simpatía podemos penetrar en el objeto y comprenderlo como un todo y no como hace la ciencia que conoce el objeto de una manera relativa. A Richard Long lo que le interesa es que el espectador sienta por sí mismo sus caminadas y sus esculturas in situ, o si no es posible, que pueda conocer en la galería o en el museo, pero, con todo, que las interiorice y haga suyas, podríamos decir bergsonianamente que hagan uso del conocimiento intuitivo. Henri Bergson no estaría de acuerdo con intuir una obra de arte ya que para él esto ya es una mediación por lo que no sería considerado una intuición. Para nuestro filósofo es en la creación artística donde por un instante el artista comprende en la individualidad del objeto e intenta mostrarlo al mundo. En nuestra opinión, para Long esa intuición estética bergsoniana no es tan sólo exclusiva del artista sino que puede ser compartida por el observador, en el sentido de que al penetrar en el objeto del arte puede percibirlo de una manera similar a como lo sintió el artista.

Después de todo lo expuesto podemos concluir que hemos encontrado varias afinidades entre el pensamiento de Henri Bergson y el arte de Richard Long. Las similitudes son seis: la valoración del tiempo subjetivo, la importancia del cuerpo y su relación con el entorno, la creencia que hay una energía o fuerza cósmica que todo lo invade, crítica al mecanicismo y al materialismo, rechazo del análisis científico como verdad absoluta y defender el conocimiento intuitivo del objeto (aunque para Henri Bergson, a diferencia de para Richard Long, ese conocimiento no se da en los objetos del arte).

6. Bibliografía Primaria

1. Obras de Henri Bergson

- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios, Salamanca, Sígueme, 1999
- *Introducción a la Metafísica*, trad. Manuel García Morente, México, Editorial Porrúa, 1999
- *La Evolución Creadora*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007
- *La Risa*, trad. Manuel García Morente, México, Editorial Porrúa, 1999
- *Matéria e Memória. Ensaio da relação do corpo com o espírito*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1999

2. Obras de Richard Long

- Long, Richard y Bonelli, Stefania, *Richard Long. Walking the line*, New York, Thames and Hudson, 2002
- Long, Richard, *Labyrinth*, org. von Bismark, Frankfurt, Beatrice & Long, 1991
- *Mirage*, London, Phaidon, 1998
- *Richard Long. From time to time*, Alemania, Ostfildern-Ruit, 1997
- *Richard Long: walking and marking*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2007
- *Richard Long: mountains and waters*, New York, George Braziller, 1993

7. Bibliografía Secundaria

- Abbagnano, Nicolas, *Historia de la filosofía*, trad. Juna Estelrich y J. Perez Ballester, Barcelona, Montaner y Simón, 1973
- Aluin, Flaminia *et al.* (ed.), *Richard Long*, trad. Alvin, Flaminia & Ryan, Nigel, Milan, Electra, 1994
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 1991
- Assunto, Rosario, “A paisagem e a estética”, en *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, de Adriana Veríssimo Serrão, trad. Adriana Veríssimo Serrão *et al.*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 341-375
- Avrilla, J-M. y Froment, J.-L., *Wolfgang Laib, Richard Long, Richard Serra, Lawrence Weiner*, Pampelune, Collection “Exposition sentimentale”, J. G. Castuera, 1992
- Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Arte & Comunicação, 1980
- Beardsley, John, *Earthworks and Beyond*, New York, Cross River Press, 1998
- Berlín, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, trad. Henry Hardy, Madrid, Taurus, 2000,
- Boettger, Suzaan, *Earthworks: art and landscape of the sixties*, Los Angeles, University of California, 2002
- Bourdon, David, *Designing the earth: the human impulse to shape nature*, Japan, A Times Mirror Company, 1995
- CAPC- Musée D’Art Contemporain de Bordeaux (ed.), *Richard Long, Postcards 1968-1982*, Bordeaux, Imprime Union, 1984
- Careri, Francisco, *Walskcape. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*, trad. Castellano Maurici Pla, trad. Inglés Steve Picado, Barcelona, Paul Hammond, Gustavo Gil, 2003
- Coplestón, F. Charles, *Historia de la filosofía 7: de Fichte a Nitzsche*, Barcelona, Ariel, 1999
- D’Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, trad. Antonio Machado, La balsa de la medusa, Madrid, 1999

- *Estetica della natura. Belleza natural, paesaggio, arte ambientale*, Bari, Editori Laterza, 2003
- Di Biumo, Giuseppe Panza, *Natura, land art, ambiente = Nature, land art, environment*, Milano, Lotus, N 82 (1994) pp. 90-105
- Duque, Felix., *La estrella errante*, Madrid, Akal, 1997
- Eco, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1980
- Fernández, Antonio *et al.*, *Historia del Arte*, Barcelona, Vicens-Vives, 1993
- García Morente, Manuel, “La filosofía de Bergson”, en *Introducción a la Metafísica*, México, Editorial Porrúa, 2009, pp. IX-LXXIV
- Goldsworthy, Andy, *Enclosure*, introd. James Putnam, London, Thames & Hudson, 2007
- Gonçalves, Luís Jorge, “Gea”, *Revista: Estúdio*, Lisboa, C.I.E.B.A/FBAUL, A. Vol. 2(3) (verão 2011), pp. 316-317
- Hubert Martin, Jean y Long, Richard, *Dialog: Richard Long - Jivya Soma Mashe*, Köln, Buchhandlung Walther König, 2003
- Jellicoe, Geoffrey, *The Landscape of Man: shaping the environment from prehistory to the present day*, London, Thames & Hudson, 1998
- Lovelock, James, *Gaia, A Prática Científica da Medicina Planetária*, trad. Jorge Domingues Nogueira, Lisboa, Instituto Piaget, 1991
- Kahan, Mitchell, *Gilbert & George. Richard Long*, North Carolina, Museum of Art, 1984
- Kastner, Jeffrey, *Land and environmental art*, Phaidon Press, London, 1998
- Lobecheff, Georgia, *Richard Long: São Paulo Bienal 1994*, London, The British Council, 1994
- Lúckas, Georg, *Goethe y su época*, trad. Manuel Sacristan, México, Grijalbo, 1968
- Maderuelo, Javier, “Paisaje: un término artístico”, en *Paisagem: Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*, de Maria Amélia Bulhões y Maria Lúcia Bastosken, Porto Alegre, UFRGS, 2010
- *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abama Editores, 2005
- “Introducción: El Paisaje”, en *El Paisaje. Huesca. Arte y Naturaleza, actas del II Curso*, Diputación de Huesca (ed.), Huesca, La Val de Onresa, 23-27 Septiembre, 1996, pp. 9-12

- Malpas, William, *The art of Richard Long: complete works*, United Kingdom, Crescent Moon Publishing, 2008
- *The art of Andy Goldsworthy: complete works: special edition*, United Kingdom, Crescent Moon Publishing, 2004
- Marchan Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986
- Marcuse, Herbert, *A dimensão Estética*, trad. João Tiago Provença, Munique, Edições 70, 1977
- Merleau-Ponty, Maurice, *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, trad. Jesús M^a Ayuso Díez, Madrid, Encuentro, 2006
- Moure, Gloria (ed.), *Richard Long: Spanish Stones*, Barcelona, Polígrafa, 1999
- Pier Arts Centre (ed.), *No where: Richard Long*, Great Britian, Pier Arts Centre (Stromness), 1994
- Prigann, Herman, *Ecological Aesthetics: art in environmental design: theory and practice*, Birkhäuser, Publish of Architecture, 2004
- Mc Grath, Doroty, *Landscape Art*, México, Atrium Internacional de México, 2002
- Raymond Thomas, Jorge A. Sánchez, *Buscar al Buda: predicaciones y koans del maestro Zen Rinzai (Lin-Tsi)*, Barcelona, Comunicación, 1996
- Ripalda, Jose María, *La nación dividida: raíces de un pensador burgués, G.W.F. Hegel*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978
- *Fin del Clasicismo: a vueltas con Hegel*, Trotta, Madrid, 1992
- Ripoll, Eduardo, *Historia del Arte. El arte de los cazadores paleolíticos. Volumen 3*, Madrid, Historia 16, 1989
- San Miguel de Pablos, José Luis, *Filosofía de la Naturaleza. La otra mirada*, Barcelona, Kairós, 2010
- Santiago Martín de Madrid, Paula, “Paisages desolados: Robert Smithson y la dialéctica del territorio”, *Revista: Estúdio*, Lisboa, C.I.E.B.A/FBAUL, A. Vol. 2(3) (verão 2011), pp. 184-154
- Santos, Lucia *et al.* (ed.), *Richard Long em Braga*, trad. Samuel Gonçalves, Braga, Galeria Mário Sequeira, 1999
- Seymour, Anne & Fulton, Hamish, *Richard Long: walking in circles*, New York, George Braziller, 1991

- Simmel, Georg, “Filosofia da paisagem”, en *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, de Adriana Veríssimo Serrão, trad. Adriana Veríssimo Serrão *et al.*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.42-58
- Smullyan, Raymond, *Silencioso Tao. Reflexiones de un científico al otro lado del espejo*, trad. Fernando Pardo, Barcelona, Los libros de la liebre de Marzo, 1994
- Subirats, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1981
- Sureda, Joan, *Historia Universal del Arte, Volumen I, La Prehistoria, Egipto, Próximo Oriente*, Barcelona, Planeta, 1994
- Suzuki, Daisetz Teitaro, *Budismo Zen*, trad. Agustín López Tobajas, Barcelona, Kairos, 1998
- Suzuki, Daisetz Teitaro y Fromm, Erich, *Budismo zen y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981
- Raquejo, Tonia, “Imágenes del Lugar, leyendas del No-Lugar”, en *Arte Público. Huesca: Arte y Naturaleza*, Actas del V Curso, Huesca, Grafe RM Color, 2000, pp. 165-186
- Russ, Jacqueline, *Los métodos en filosofía*, Madrid, Síntesis, 2001
- Tiberghien, A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993
- Thournberry, Joana (ed.), *Richard Long: heaven and earth*, London, Hauryc of Venision, 2009
- Wallis, Brian y Kastner, Jeffrey, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press Limited, 2010
- Wallis, Clarie (ed.), *Richard Long: heaven and earth*, London, Tate Publishing, 2009
- Wood, Paul, *Arte Conceptual*, trad. Maria da Graça Caldeira, Lisboa, Presença, 2002
- Zaragüeta, Juan, *La Intuición en la filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941